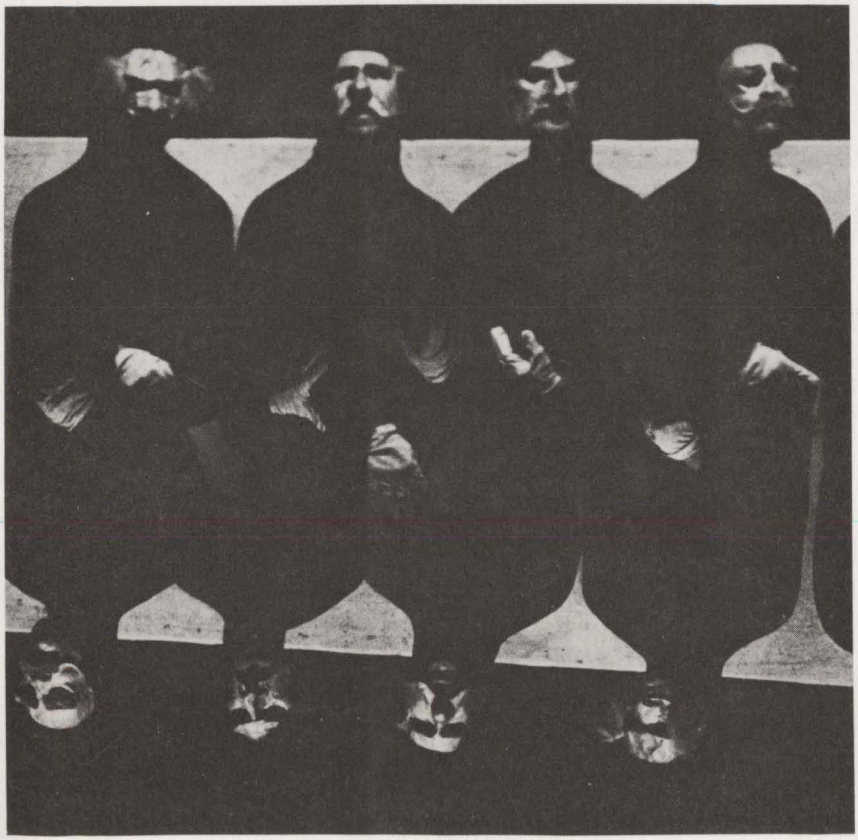
SANTIAGO GARCÍA

TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO



HUCITEC

Teoria e Prática do Teatro reúne idéias e propostas de um autor, mas na verdade significa a reflexão crítica de um coletivo de trabalho que hoje se destaca na América Latina como responsável por espetáculos que, nascendo da exigência concreta de um público concreto, ao qual se destina a obra criada, não hesita em mergulhar na questão da criatividade com a certeza de que é necessário encontrar novas imagens cênicas capazes de integrar, de forma deliberadamente ambígua e provocativa, uma realidade que certamente encerra desafio e mistérios, marcada pela miséria e pelo colonialismo. Fatores que determinam a urgente necessidade, para o artista responsável, de não aceitar passivamente ser o até elogiado produtor das vitoriosas fórmulas estéticas impostas pelo capitalismo nem aceitar ser o inconsciente prisioneiro sistematicamente impedido de investigar e pesquisar livremente novas formas no inevitável confronto de irrecusáveis novos conteúdos.

Santiago García nasceu em 1928. Estudou arquitetura e exerceu a profissão até abandoná-la pelo teatro. Estudou direção teatral em Praga, fundou o Teatro Independiente El Buho, dirigiu o Teatro Estudio de Bogotá, encenando peças de Brecht, Goldoni e Tchecov. Trabalhou como ator de televisão e em 1966, com outros companheiros, fundou a Casa de Cultura, que em 1969, adotando o nome do bairro onde conseguiram uma casa própria, passou a chamar-se Teatro La Candelaria. Aí trabalha até hoje, mais que como diretor, como ator, dramaturgo e encenador.

Teoria e Prática do Teatro é um livro extremamente útil. Não apenas por que pode e deve ser usado. Mas também porque nos confronta com uma experiência que merece reflexão profunda e conseqüente. É um livro, também, que nos encosta na parede. Porque exige de nós uma definição em relação ao que é, ou pode vir a ser, fazer teatro hoje, aqui, no Brasil.

EDITORA HUCITEC

SANTIAGO GARCÍA

TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO

Tradução
Salvador Obiol de Freitas

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1988

© Direitos autorais, 1983, de Santiago García. Direitos de tradução (da edição colombiana do Centro de Estudios e Investigaciones Sociales — CEIS) e de publicação em língua portuguesa reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia "Hucitec" Ltda., Rua Geórgia, 51 — 04559 São Paulo, Brasil. Telefone: (011)241-0858.

Capa de Yvonne Saruê

ISBN 85-271-0065-7
Foi feito o depósito legal.

O TEATRO COMO CRIAÇÃO COLETIVA

Fernando Peixoto

Na América Latina, hoje, através do trabalho de investigação prática e teórica de alguns grupos que podem ser definidos como coletivos de experimentação e participação comunitária, o teatro assume características fascinantes e surpreendentes: persegue uma irrecusável e urgente tarefa de efetiva utilidade social e política com a consciência de que seu compromisso histórico implica, também no nível estético, recusar papel imposto de reprodutor de modelos, por mais atrativos e justos que sejam, na busca de uma linguagem cênica e de uma dramaturgia que possam significar atos de invenção e criação a partir de uma realidade específica e contraditória, difícil e dilacerante. Exemplo desta postura transformadora, que indica as linhas básicas deste "homem novo" que hoje faz teatro em Nossa América, capaz de questionar a estética tradicional ao mesmo tempo que coloca em discussão as formas tradicionais e aparentemente "sagradas" da produção teatral, com suas inevitáveis conseqüências no nível do resultado artístico, é o trabalho desenvolvido desde 1966 na Colombia pelo Teatro La Candelaria, *que tem como diretor e integrante essencial um dos mais inquietos e inventivos criadores deste novo teatro: o autor, encenador e dramaturgo Santiago García.*

Teoria e Prática do Teatro *reúne idéias e propostas de um autor, mas na verdade significa a reflexão crítica e autocrítica de um coletivo de trabalho que hoje se destaca na América Latina como responsável por espetáculos que, nascendo da exigência concreta de um público concreto, ao qual se destina a obra criada, não hesita em mergulhar na questão da criatividade com a certeza de que é necessário encontrar novas imagens cê-*

nicas capazes de integrar, de forma deliberadamente ambígua e provocativa, uma realidade que certamente encerra desafio e mistérios, marcada pela miséria e pelo colonialismo. Fatores que determinam a urgente necessidade, para o artista responsável, de não aceitar passivamente ser o até elogiado reprodutor das vitoriosas fórmulas estéticas impostas pelo capitalismo nem aceitar ser o inconsciente prisioneiro sistematicamente impedido de investigar e pesquisar livremente novas formas no inevitável confronto de irrecusáveis novos conteúdos.

Teoria e Prática do Teatro *relata e discute um processo revelador e criativo que a permanente prática cotidiana renova, questiona e revoluciona, sem o medo de se pensar a si mesmo. É um projeto dinâmico e vivo, que tem como centro de reflexão o significado transformador e revolucionário da chamada "criação coletiva", tantas vezes, entre nós, tão mal compreendida. Não se trata de assumir uma postura anárquica de pseudolibertária eliminação das tarefas ou de destruição sumária da "divisão de trabalho" interna a um processo criativo: o livro demonstra, com admirável eloqüência, o significado do trabalho efetivamente coletivo como choque produtivo de posicionamentos e divergências, exaltando e dignificando a participação individual, nunca individualista, de um grupo inserido num processo dialético que alcança a unidade vencendo a possível e até inevitável pobreza de recursos através da riqueza imensa e inesgotável da imaginação, sem perda do referencial da realidade dilacerante que precisa ser transformada por homens livres que se empenhem, e não apenas através do teatro, na construção da liberdade. E que, em sua investigação criativa, incorpore o público como referência ativa essencial.*

Santiago García nasceu em 1928. Estudou arquitetura e exerceu a profissão até abandoná-la pelo teatro. Estudou direção teatral em Praga, fundou o Teatro Independiente El Buho, *dirigiu o* Teatro da Universidade Nacional da Colômbia *e depois o* Teatro Estudio de Bogotá, *encenando textos de Brecht, Goldoni e Tchecov. Trabalhou como ator em televisão. E em 1966, com outros companheiros, fundou a* Casa de Cultura, *que em 1969, adotando o nome do bairro onde conseguiram uma sala própria, passou a chamar-se* Teatro La Candelaria. *Aí trabalha até hoje, mais que como diretor, como ator, dramaturgo e encenador. Uma trajetória pessoal que intrinsecamente se confunde com um trabalho coletivo incansável e instigante. Santiago não teria escrito este livro, nem teria chegado às propostas tão lúci-*

das e fascinantes que encerra, sem a decisiva contribuição de seus companheiros de trabalho. Este livro é o resultado de muitos.

E hoje Santiago García está na lista dos ameaçados de morte pelos grupos paramilitares fascistas da Colômbia. Mas está também na lista dos mais expressivos e imprescindíveis intelectuais e artistas de Nossa América, visceralmente ligado às lutas dos trabalhadores colombianos, às batalhas populares e progressistas da América Latina.

Teoria e Prática do Teatro *não passa de uma primeira amostra do pensamento e do trabalho de Santiago e de* La Candelaria: *um livro para ser devorado como experiência que pode nos indicar caminhos e inesperadas reflexões, mas nunca métodos acabados. Precisamos, sim, desencadear novas imagens cênicas em nosso público, assim como construir nossa dramaturgia. Fazer acontecer um vigor criativo que transforme a estética colonialista num instrumento que nos liberte para a urgente compreensão de nós mesmos, de nossa realidade. Sem nos perdermos nos falsos esquemas ou esquematismos. Ou ainda na enganadora superficialidade das inoperantes denúncias realizadas dentro da linguagem afinal imposta pelo próprio inimigo: trata-se, apenas, de batalhar, arduamente, por nossa identidade, que existe mas que precisamos saber expressar, e por nossa sempre ameaçada soberania, sem perder o fascínio pelos melhores modelos que recebemos. Brecht inclusive. Mas sabendo como assimilá-los, transformá-los em companheiros de luta e trabalho.*

Este é um livro que apenas introduz um vigoroso pensamento, um instigante e perturbador questionamento. Que não nasce somente da singular inteligência de um teórico, mas sim da prática conturbada e contraditória de um homem inserido na criação artística contemporânea. Não é um livro para ensinar. Mas para provocar. Não indica fórmulas, mas fornece propostas. Incita à transgressão produtiva, responsável e conseqüente. Nos propõe um desafio e uma viagem ao desconhecido.

Santiago, felizmente, não é o único na América Latina que nos indica uma nova concepção do teatro. La Candelaria, *felizmente, não é o único grupo que trabalha a criação coletiva como um instrumento de libertação e criação. E que trabalha sob ameaça de morte. O novo teatro latino-americano está sendo também construído junto à construção do socialismo em Cuba e também na Nicarágua, junto aos guerrilheiros de El Salvador, junto aos companheiros que enfrentam a violência da repressão fascista no Chile ou no Paraguai.*

Entrego este livro aos leitores e homens de teatro do Brasil com a certeza de que ele explicita muito de nossas angustiantes dúvidas, insere sobre nossa prática de hoje ou de anos recentes, questiona nossas cotidianas perplexidades. Escrito por um grande amigo, resultado do trabalho de companheiros que admiro pela tenacidade artística e também pela coragem política, Teoria e Prática do Teatro *me parece, mais que tudo, um livro extremamente útil. Não apenas porque pode e deve ser usado. Mas também porque nos confronta com uma experiência que merece reflexão profunda e conseqüente. É um livro, também, que nos encosta na parede, porque exige de nós uma definição em relação ao que é, ou pode vir a ser, fazer teatro hoje, aqui, em nosso país, parte desta América que é nossa.*

Fernando Peixoto
São Paulo, agosto 1988

SUMÁRIO

O teatro como criação coletiva, *Fernando Peixoto* 5

Um ator de um novo tipo para um novo teatro 11
Tentativas de modernização do trabalho em "La Candelaria" 18
A criação coletiva como processo de trabalho em "La Candelaria" 24
Notas sobre "Golpe de Sorte" 40
Situação da ideologia no processo operacional 51
A aculturação na América Latina e os problemas de identidade nacional 63
O movimento teatral na Colômbia 75
O jogo das imaginações na dramaturgia brechtiana 90
Dramaturgia nacional e público 103
Práticas de criação coletiva 111
Sendo latino-americanos, devemos aprofundar nossas particularidades 123
Minha experiência em "Greve" 134

UM ATOR DE UM NOVO TIPO PARA UM NOVO TEATRO

Promotor-criador e administrador

Chegou a hora de refletir sobre o papel do ator na conformação dos grupos de teatro e, por sua vez, no papel do grupo de teatro como elemento determinante das transformações sociais.

É evidente que a tendência geral dos novos grupos de teatro é a de constituir um grupo estável de atores que sejam capazes de resolver inúmeros e complexos problemas, não apenas de caráter artístico como também administrativo, tais como salários ou honorários para os atores, programação, publicidade e, em vários casos (que podemos considerar exemplares), a aquisição de uma sala própria. A solução destes problemas, que antigamente correspondia ao que poderíamos chamar de "pessoal administrativo", hoje é encarada pelo conjunto do grupo.

Este fenômeno repercute (e provavelmente tem origem) no processo de criação das peças de teatro e no seu acabamento final. Por quê? Pelo fato de que a maioria dos grupos na atualidade estão vinculados ao processo de libertação dos nossos povos. Isto é, pelo seu maior grau de compromisso com uma convulsiva situação político-social. O grupo assume uma responsabilidade social, não como soma de responsabilidades individuais e sim como uma organização de caráter artístico que, aliás, em diversos países latino-americanos, chega a adquirir características muito mais elevadas ao se apresentar como uma organização de vários grupos. [1] Mas essa "tomada de consciên-

[1] São diversas as organizações exemplares na América Latina: A Corporação de Teatro, Tenaz (Teatro Nacional de Aztlan) dos chicanos da América do Norte, Cleta y los Chidos do México etc.

cia" do grupo, ou da organização de grupos, não exclui, de forma alguma, pelo contrário, chega a impor de certo modo a "tomada de consciência" de cada um dos indivíduos, de cada um dos atores que integram o grupo ou a organização. Na elaboração do produto artístico cada um dos atores assume uma responsabilidade em profundidade e em extensão, pois está participando duplamente da criação da obra e da sua difusão (problemas artístico-administrativos) o que quer dizer que o ator — como um trabalhador da era científica — está estreitamente ligado ao seu produto e, portanto, à sua distribuição ou "consumo" na sociedade.

Estas considerações nos impõem a necessidade de reconsiderar o papel do "ator de novo tipo" e a formação que deverá receber de agora em diante. O que até agora mais ou menos tem acontecido na América Latina é o fato de que o ator adquire sua formação dentro do mesmo grupo de teatro. O grupo enfrentou e resolveu parcialmente o problema, pois quase nunca dispôs nem do tempo suficiente para uma formação idônea nem dos meios técnicos ou teóricos. Além do mais, se o ator teve uma formação numa escola ou academia teatral, não são exatamente os conhecimentos adquiridos nelas que o habilitam como "ator de novo tipo", isto é, uma formação que lhe permita resolver as novas tarefas de ator-criador-promotor. Quais seriam, então, os elementos que lhe iriam fornecer as ferramentas necessárias para desenvolver satisfatoriamente a nossa arte e construir um sólido movimento teatral?

Vamos considerar de início o desenvolvimento da produção de uma obra de arte (seu processo de criação), determinado por três momentos que mantêm entre si próprios relações de oposição e de complementaridade.[2] Mas não pretendemos limitar estas considerações à obra de arte, pois tencionamos estendê-las ao autor, ao criador da obra e ao grupo que se apresenta como produtor do espetáculo teatral.

O momento cognoscitivo

É determinante na obra de arte a sua relação com a ciência e com a maneira específica que ela tem de conhecer a realidade.

[2] Segundo a proposta de L. N. Stolovitch em seus ensaios sobre avaliação estética: *O estético na realidade e na arte* (1959) e *O objetivo da estética* (1961).

Esta relação tem a ver com a diferença existente entre a maneira como a arte conhece ou se aproxima (apreende) a realidade e a maneira como a ciência faz isso. A ciência descobre leis para transformar a realidade, utiliza a lógica numa linguagem precisa, unívoca. A arte utiliza, na estética, uma linguagem oposta à da ciência: ambígua, polissêmica. O momento cognoscitivo determina, então, a relação entre a arte e a ciência, que nos é apresentada na forma de maneiras contraditórias de conhecer (tomar posse) da realidade, não dependentes uma da outra e sim como formas "complementares" do processo da apropriação.

O momento ideológico

É determinante na obra de arte a sua relação com os conceitos, as idéias, a visão que o artista tem do mundo, da realidade e das relações dos homens entre si e com a natureza.

Estaria relacionada, neste momento, aos conceitos e posições políticas do artista ou dos artistas e à forma como, através da realização da obra, estas idéias, conceitos e apreciações vão sendo questionados, criticados, analisados, isto é, interpretados. Este momento parece-nos, às vezes, contraditório entre a obra e o artista, como, por exemplo, no caso de Balzac, tão acertadamente estudado por Lênin. [3]

O momento estético

É determinante na obra de arte a sua forma de apresentar seus conteúdos, a maneira de transformar a realidade em outra realidade que chamamos "obra de arte" e, por sua vez, a relação entre esta "outra realidade" e a realidade da qual se originou. Isto é, a sua capacidade de produzir transformações e de adquirir características determinantes. Esta "capacidade de transformação" será vista como a distância entre a obra de arte e a realidade. A densidade deste espaço, sua aparente contradição, a tensão existente entre os pólos obra de arte/realidade, é o que chamamos de momento estético.

[3] *Sobre a literatura e a arte*, Lênin. Seleção dos seus trabalhos sobre cultura, literatura e arte, feita por B. Rourikov (1957).

Ora, estes três momentos estão relacionados entre si de tal forma que suas dependências e oposições estão representadas sob a forma de um triângulo que tem como base as relações entre o momento cognoscitivo (arte-ciência) e o ideológico (arte-política) e como vértice superior (relacionado dialeticamente na sua dupla contradição) o momento estético (arte-realidade).

Esta trilogia de momentos determinantes da obra de arte pode também, como declaramos anteriormente, ser aplicado à formação do artista e, no nosso caso, do ator-criador-promotor.

Seria preciso, no entanto, para entender a complexidade da sua posição na sociedade, e particularmente na nossa sociedade latino-americana, que definíssemos (esboçássemos) as bases sobre as quais poderíamos sustentá-las.

Fatores determinantes

Numa primeira instância, as relações entre ciência e ideologia como produto de três fatores:

1. *Os meios de produção.* Este fator determinante do desenvolvimento dinâmico do movimento teatral adquire cada vez mais importância nos nossos tempos. Nos últimos anos, a evolução de grupos e agremiações exige a criação e a apropriação dos meios de produção em benefício do artista. Isto é, a apropriação das salas em primeiro lugar, equipamentos, sistemas de administração, mecanismos de produção e difusão e centros de formação com uma verdadeira autonomia na sua organização. Esta autonomia vai permitir um correto relacionamento entre o momento cognoscitivo e o ideológico e, conseqüentemente, com o momento que define em última instância a obra de arte: o estético.

2. *O público.* O segundo fator (determinante) que poderíamos colocar na base das relações da obra de arte com a ciência e a ideologia seria o público. Neste caso, vamos fazer uma pausa para caracterizar esse público. É evidente que as relações da obra com o espectador possuem um caráter dialético, isto é, da mesma forma que o público influi na relação da obra, posteriormente, na conformação de uma estética, a obra de arte influi na formação de um público. Neste movimento contraditório encontramos o valor estético da obra de arte na medida em que é capaz de transformar a realidade (a distância, de que falamos anteriormente, em que é colocada a obra para transformar a realidade).

O que seria possível, hoje, definir como o Novo Teatro, na América Latina, se nos quisermos aprofundar nessa definição, está sendo definido pelo novo público que está na base de seu desenvolvimento: o povo operário organizado. Dessa forma encontramos o terceiro fator básico neste quadro.

3. *A organização.* O desenvolvimento social acelerado vai sendo caracterizado pela conflitante contradição ordem-desordem. Seria possível afirmar que o grau de evolução econômica e social está em proporção direta com a sua capacidade de gerar organizações sociais. Ora, estas organizações qualificam-se pelo seu grau de utilidade aos setores populares (valor de uso) ou pela sua capacidade de resolver necessidades concretas da sociedade. Isto é, qualificam-se respondendo à pergunta classista "a quem beneficia?". A qualidade da organização eleva-se na medida em que se opõe à prática capitalista da exploração do trabalho do homem (valor de troca).

Os trabalhadores da cultura estamos submetidos a estas condições (exigências) do desenvolvimento histórico. Acreditamos que na América Latina o artista deve enfrentar o compromisso dentro do marco de uma organização de trabalhadores da cultura, descartando a idéia romanticista da luta individual, isolada.

Agora, para conjugar este fator organizativo dentro da nossa colocação, deveremos estabelecer a relação entre o conceito da organização e a dualidade Estado-organizações populares.

Pois é evidente que um Estado capitalista pode contar, e conta, com organizações de trabalhadores, e mesmo de trabalhadores da cultura e artistas. [4] E é evidente também que estas organizações entram em permanente contradição com o próprio Estado e com as organizações populares dos trabalhadores, que são as que vão assentando as bases de um poder popular para construir o socialismo. (Somente no socialismo é resolvida esta contradição, ao voltar-se o Estado para a verdadeira expressão das organizações populares.)

Interessa-nos examinar nosso caso em particular: a obra de arte e aquele ou aqueles que a produzem adquire um sentido (isto é, um movimento direcional) quando é utilizada por esta ou aquela classe social. Passa, pois, a adquirir um sentido ver-

[4] Esse é o caso das Orquestras Sinfônicas, das Escolas de Arte, entre elas as de teatro, das Academias e Institutos de Cultura, que reúnem em seu seio artistas e homens de cultura.

dadeiramente "popular" quando serve aos interesses da classe trabalhadora. E dizemos que seria "popular" baseados no profundo sentimento humanista da ideologia proletária. Isto é, começaria a se realizar a aspiração de que a arte cumpra uma função social em todas as camadas da sociedade e não apenas na classe trabalhadora (o que não significaria uma limitação ou uma exclusão, pois a classe trabalhadora é a maioria num país capitalista e a totalidade num país socialista).

Esta dinâmica pode ser melhor desenvolvida através de uma relação estreita entre os setores mais organizados dos trabalhadores e os setores organizados dos artistas. Esta relação, que consideramos fundamental, pois é ela quem dá um sentido real a uma cultura popular, não exclui a possibilidade de que existam relações entre a organização dos artistas e o Estado ou suas organizações (por exemplo, as relações existentes entre a Corporação Colombiana de Teatro e o Instituto Colombiano de Cultura). No entanto, na medida em que as contradições e conflitos de classe se agravam, necessariamente agravam-se, da mesma forma, as contradições entre o Estado e as organizações dos artistas que trabalham ao lado da classe operária. Num Estado capitalista, com um regime mais ou menos democrático, estas relações são possíveis, e em muitos casos chegam a beneficiar o desenvolvimento dos diferentes movimentos artísticos, mas na medida em que se perdem as liberdades democráticas deterioram-se as relações, que chegam a ser rompidas definitivamente, como no caso dos países sob regimes frontalmente fascistas.

É por isso que para nós artistas é necessário fazer um exame das condições em que vivem os nossos países e o grau de desenvolvimento dos conflitos entre o Estado e as organizações populares, pois deste exame depreende-se a política que nossas organizações devem assumir em relação ao Estado, aos seus aparelhos culturais e a outras organizações aparentemente independentes, mas que no fundo devem estar servindo aos interesses de um ou outro pólo da sociedade de classes.

A partir da relação que possamos estabelecer com os três fatores básicos deste esquema (os meios de produção, o público e as organizações populares), poderíamos estabelecer os princípios de uma nova estética teatral apoiada pela ciência e a ideologia.

A confusão das funções dos três momentos determinantes da obra de arte, e das conseqüentes relações com os fatores bási-

cos, leva a posições esquemáticas, áridas, que isolam o artista do contexto dinâmico desta complexa engrenagem e, no caso do novo teatro popular latino-americano, propicia a criação de frações e de tentativas divisionistas dentro do movimento teatral.

Os resultados estéticos gerados por estas confusões (arte-ciência, ideologia que supera a obra de arte ou arte-imitação da realidade) nos fazem constatar que estão condenadas a uma lânguida existência. É nosso dever, pois, desenvolver as possibilidades da formação de um "novo homem de teatro" na Nossa América, formado na complexidade proposta pela procura de uma estética em estreita relação com as organizações populares.

As experiências iniciadas por Reinhardt e Piscator na Alemanha dos anos 20, brutalmente esmagadas pelo nazismo, as experiências do nascente teatro popular chileno durante o governo da Unidade Popular devem ser retomadas, criticadas e desenvolvidas nos lugares em que as condições políticas sejam favoráveis. E, por outro lado, os resultados positivos obtidos nos países socialistas, especialmente no Vietnã e em Cuba (a experiência do Teatro do Escambray) devem enriquecer e estimular permanentemente esta difícil tarefa de conformar um movimento teatral integrado por atores-criadores-promotores comprometidos conscientemente numa verdadeira libertação da Nossa América.

TENTATIVAS DE METODIZAÇÃO DO TRABALHO EM "LA CANDELARIA"*

Na nossa primeira conversa eu especifiquei, da forma mais concreta possível, o ponto de partida do nosso trabalho, isto é, a base fundamental dos nossos propósitos artísticos. E na conversa de ontem também tínhamos tentado precisar os objetivos, isto é, o sentido deste trabalho, tendo definido sua base, que seria a procura de uma imagem rica, imagem teatral rica e complexa que evidentemente não vamos encontrar somente no cenário mas fundamentalmente nessa relação cenário-público. E nessa relação pragmática entre a obra e o público ver até que ponto o artista pode influir na formação dessa imagem no espectador, até que ponto podemos, os chamados artistas, ter uma estratégia autoral. Tendo ali essas duas premissas fundamentais, começamos hoje a definir de certa forma a tentativa de um método de trabalho ou a tentativa de uma teorização sobre métodos de criação coletiva; mas eu teria gostado que a palavra tentativa tivesse sido grifada e com letras maiúsculas, pois é apenas uma tentativa e não um ponto de chegada, não são conclusões metodológicas e sim uma simples tentativa e, como vocês vão ver na explicação que pretendo dar hoje, essa tentativa de teorização foi feita na prática para cada uma das obras que montamos, isto é, a cada prática correspondeu uma tentativa de teorização, e é realmente com tristeza que eu tenho que lhes dizer, quase com vergonha, que a esta altura da vida não temos um método de criação coletiva, apenas tentativas. Temos uma realização, algumas obras que montamos, e outras, que não

* Palestra com atores peruanos gravada durante o seminário sobre criação coletiva organizado pelo grupo Yuyachkani, em Lima, em 1982.

pretendemos ocultar como foram feitas, o que habitualmente acontece aos autores, que ocultam seus métodos de trabalho, que não os querem mostrar; no nosso caso temos procurado — não somente no caso de La Candelaria, como também no caso de diversos grupos — mostrar o jogo e mostrá-lo honestamente a todos. Nos conhecemos nesta confrontação e aprendemos muito, isto não vai nos diminuir, não nos vai tirar a categoria de artistas, mostrar nosso jogo e nosso método de trabalho. Mostrando nosso método de trabalho procuramos nossos defeitos, nos tornamos aparentemente mais fracos, sim, mais vulneráveis, mais suscetíveis de ser criticados; mas essa possibilidade de sermos criticados é o que no fundo nos pode tornar, a longo prazo, mais fortes. Então, isto deve ficar bem claro, eu vou tentar explicar este material que foi distribuído provavelmente a vocês. * Eu o li ontem e hoje pensava em voltar a lê-lo, pois fiquei apavorado: no material há, como no fundo, a intenção de dizer que não temos um método, mas depois é mostrado algo que parece um método; é uma coisa muito tartufa. Eu gostaria de desfazer esta impressão e explicar mais profundamente esta questão e não mencionar tantos exemplos, limitando-me a uma única obra que permite explicar melhor a tentativa de teorizar. Trata-se de *Os dez dias que abalaram o mundo*, nossa quarta criação coletiva, onde se podem observar as tentativas de aplicação de uma teorização baseada nas outras experiências mas não a tentativa de uma metodização da teoria. Eu gostaria que o resultado destas três palestras servisse para entender que o nosso trabalho requer uma permanente discussão, uma permanente vigilância, não da nossa parte, mas por parte de muitas pessoas, e que isso não pode ficar restrito a um espaço regional provinciano, mas que tem de ser levado a intercâmbios muito mais fecundos, que são intercâmbios com este nosso grande país que é a América Latina: falamos a mesma língua, temos as mesmas raízes, as mesmas preocupações, com todas as diferenças que possam existir, mas podemos nos entender muito bem, e precisamos do intercâmbio com os grupos daqui. Já estamos começando a criar vínculos com o Yuyachkani, pretendemos fazer o mesmo com outros grupos e queremos que esta relação não seja formal, que seja uma relação prática e profunda. Parece-me que esse poderia ser o resultado destas três

* O documento mencionado é a *Criação coletiva como processo de trabalho em La Candelaria.*

primeiras palestras: ver esse aspecto do nosso trabalho. Quero que comecemos pela obra. Como foi que fizemos essa obra, *Os dez dias que abalaram o mundo.*

Em 1975, depois de haver terminado e representado muitas vezes nossa terceira criação coletiva, *Guadalupe anos sem conta,* aproximaram-se de nós muitos companheiros operários dirigentes da Confederação Sindical dos Trabalhadores da Colômbia, a CSTC, e nos disseram: "Queremos que vocês montem para nós uma peça, que façam uma peça para celebrar o sexagésimo aniversário da Revolução de Outubro, que vai acontecer dentro de um ano e meio, em outubro de 1977. Nós não temos dinheiro para ajudá-los economicamente, mas temos a possibilidade de que vocês apresentem a sua obra num ato muito importante e nossa colaboração no que vocês precisarem, no sentido de que venham aqui companheiros nossos e falem com vocês, isto é, nossa colaboração espiritual". Encomendaram-nos a obra, e a tarefa era bem difícil, pois significava entrar numa etapa de trabalho como a dos artistas da Renascença, quando chegavam os Médicis e diziam: "preciso de um quadro assim, de 7 x 28, e que me veja sentado ali entregando o quadro que você vai pintar..., claro, eu lhe pago, lhe dou as tintas e um lugar onde pintar". Pior ainda, porque esses operários não nos iam dar nada disso, dizendo-nos apenas: "Lhes encomendamos a obra e os esperamos em outubro de 1977, com a obra pronta". Aceitamos este desafio, pois nós tínhamos falado muito deste problema do público e falávamos muito da classe operária e do proletariado, e quando chegou a hora da concretização não poderíamos responder com a desculpa de que nós somos "artistas livres e independentes, e não trabalhamos por encomenda e sim por inspiração", e fomos obrigados a aceitar o repto; foi assim que se deu esse terrível compromisso, e dissemos: "Bem, o que é que nós vamos fazer para estes companheiros da CSTC?" Uma obra sobre a classe operária, sim, pão, pão, queijo, queijo, uma obra sobre a classe operária na Colômbia, e o mais operário que existe na Colômbia são os operários petroleiros, há uma história muito interessante da classe operária ali, e começamos pela história sobre a classe operária. Começamos a pesquisa com historiadores que sabiam muita coisa sobre a classe operária, que nos foram apresentados pelos companheiros da CSTC para que nos falassem sobre a classe operária, e depois de várias conversas se tornou claro que a classe operária colombiana vinha realmente da classe

operária do rio Madalena, que foi uma espécie de fonte de todo o processo evolutivo do país, os trabalhadores do rio, dos transportes fluviais e da estrada de ferro, mas estes provinham dos primeiros operários que existiram na Colômbia como proletariado organizado, que eram os dos bananais do litoral do Caribe que tinham feito a greve de 1892 contra a empresa norte-americana United Fruit Company, e soubemos que nessa greve tinha existido um dirigente operário muito importante, Mahecha, que depois participou na do petróleo, que tinha estado na União Soviética e que parece que tinha participado na Revolução de Outubro na URSS. Foi assim que, através dos bananais, chegamos à Revolução de Outubro e estudamos toda essa Revolução de Outubro, pois o que encontramos mais ao alcance da mão foi uma reportagem romanceada de um norte-americano chamado John Reed, que escreveu *Os dez dias que abalaram o mundo*. Estudando o livro, ficamos sabendo que uns companheiros tinham visto uma peça em Moscou representada por um dos mais importantes grupos de vanguarda soviéticos, o Taganka, do diretor Liubimov, que era uma criação coletiva a partir do livro de John Reed. Então pensamos: "Se eles já fizeram uma criação coletiva e já existe o roteiro, e já estávamos em 1976 — tinha passado quase meio ano — vamos logo buscar esse roteiro e montar essa peça!" Os companheiros da CSTC nos trouxeram logo o roteiro, conseguiram um tradutor e nos deparamos com um roteiro bastante interessante, muito moderno, e começamos a montar a peça. Trabalhamos durante quatro meses na montagem e, quando já tínhamos o esquema mais ou menos montado, percebemos que se chegássemos a apresentar essa obra à classe operária, que nos encomendara a obra, seríamos enviados para a Amazônia, pois na Colômbia não há Sibéria. A situação era muito grave, ninguém entendia nada. Faltava ainda um ano, em outubro de 1976, e ainda não tínhamos nada daquilo que pretendíamos. Então, nesse momento, resolvemos retomar o livro de John Reed, o romance, e dedicar-nos a fazer por nossa conta uma peça; começamos a trabalhar o romance, procurar o ponto de vista, mais do que tentar teatralizar a crônica de John Reed sobre a Revolução de Outubro. Qual era o ponto de vista de John Reed? Muito parecido ao que fizéramos em *Guadalupe*... isto é, ver os acontecimentos da Revolução de Outubro, não através dos personagens importantes, dos protagonistas importantes da Revolução, como Lênin, Trotsky ou Kerensky, mas através das conversas

das esquinas, dos cafés, das ruas, por onde ele andava para fazer suas crônicas, suas maravilhosas reportagens desses acontecimentos, vendo Lênin muito de longe. Foi este o ponto de vista que nos interessou: vamos fazer uma peça da mesma forma em que tínhamos feito *Guadalupe*... ver *Guadalupe*... mas como uma estrutura ausente. Então começamos a montar esses acontecimentos como reportagens jornalísticas e começamos a obter uma estrutura: mas começamos a perceber que a maioria dos atores éramos muito colombianos, isto é, por mais que nos fantasiássemos ou maquilássemos, jamais pareceríamos russos. Finalmente, o que foi proposto era que representássemos um grupo de teatro colombiano, que ia representar a obra mas mostrando descaradamente o defeito, não somos loiros, somos colombianos que queremos representar os loiros. Daí, dessa invenção, começou a surgir todo esse mecanismo, isto é, qual seria o grupo que ia representar a Revolução de Outubro, pois não seria muito teatral que fosse o próprio grupo de La Candelaria, é melhor que seja outro grupo, o grupo de La Candelaria vai representar outro grupo de teatro que vai representar a obra, com um diretor que não pode ser o diretor de La Candelaria, ou seja, eu, mas que tem que ser o diretor desse outro grupo, mas de qualquer forma o papel desse outro diretor vai ser feito por mim, e os atores do outro grupo. Vamos assim ver representada essa Revolução de Outubro. Soubemos, pelos nossos colaboradores (historiadores, sociólogos, especialistas na Revolução de Outubro), que houve duas revoluções, a revolução menchevique e a revolução bolchevique, que foram os mencheviques que derrubaram o czar no mês de junho, e depois veio a revolução bolchevique que derrubou a menchevique, que fez com que a corrente encabeçada por Lênin tomasse o poder. Isso era o que tínhamos que representar, isto é: que o diretor do teatro desse grupo, que vai montar essa obra, quer montar a revolução menchevique, a revolução burguesa que tomou o poder, e que segundo esse diretor é a verdadeira revolução, pois é a revolução que vem da revolução francesa: liberdade, igualdade, fraternidade e toda a tralha burguesa que derrubou a aristocracia, e que se essa revolução tivesse triunfado hoje a Rússia seria "um país livre". Este diretor quer montar essa obra e os atores querem montar a outra obra, a obra do ponto de vista de Lênin, a obra da revolução dos operários que lhes fazem a revolução aos burgueses, os derrubam do poder e fazem sua revolução pro-

letária. Claro, achamos então as possibilidades de uma estrutura muito complexa, já não se tratava de uma estrutura simples, esquemática, linear. Foi assim que achamos a possibilidade de mexer com um tecido mais complicado, ou seja, estamos num terreno em que a *ambigüidade* podia realmente funcionar, ter uma função poética, pois a posição desse grupo já era ambígua, ambígua a posição do diretor que quer montar sua obra, ambígua a posição dos atores que colaboram com o diretor, mas o que eles querem montar é outra obra, e é ambígua a relação entre as duas revoluções que acontecem quase que simultaneamente. Nesse ponto necessitamos de um apoio teórico, pois da forma em que está colocado o problema nós sozinhos não o poderemos desenvolver, de modo que além dos especialistas na Revolução de Outubro nós procuramos também, neste caso, alguns semiólogos, especificamente um semiólogo que nos ajudou a visualizar do ponto de vista estrutural esta complicação, esta hipótese de trabalho; então começamos esclarecendo conceitos que não tínhamos bem claros.

Primeiro, nós queremos realmente montar uma obra sobre a Revolução de Outubro, que fale da Revolução de Outubro? Evidentemente não. Nós queremos montar uma obra sobre a Revolução de Outubro mas que fale de outra coisa muito mais presente, pois os operários que virão aqui dentro de sete meses, que virão aqui em outubro, não vão se importar se a gente lhes falar de Kerensky e de Kornilov, de todo esse pessoal, talvez digam que isso lhes diz respeito e façam coisas muito solenes para comemorar o sexagésimo aniversário da revolução, mas a anedota da revolução não lhes importará, ela lhes importará enquanto *sentido*, mas esse sentido era o que não tínhamos conseguido definir bem.

O *tema* da nossa obra não é a Revolução de Outubro, nosso tema é algo mais complexo, é o que está por trás da Revolução de Outubro, é o que está no fundo dessa revolução e que permanece, é o que está presente e se torna interessante para 1977, para o operário colombiano da CSTC de 1977; ainda não sabemos o que é, pressentimos como pode ser mas não sabemos o que é. O argumento é o que acontece na Revolução de Outubro, os acontecimentos da Revolução, que são os que sustentam este *tema*. Então o que tinha que ficar bem claro era o *tema* da mesma forma que o *argumento*, pois se não fosse assim começaríamos a divagar.

A CRIAÇÃO COLETIVA COMO PROCESSO DE TRABALHO EM "LA CANDELARIA"

Vamos falar de um processo de trabalho que durante os últimos anos estivemos realizando no grupo de teatro La Candelaria, mas que, com variações, pequenas ou grandes, é praticado em muitos grupos do nosso país e da América Latina: a criação coletiva.

No nosso caso de La Candelaria ele é definido como um processo de trabalho e não como um método, pois consideramos que as possibilidades de aplicação como modelo seriam hipotéticas. Um método pressupõe um processo definido ou teorizado que se pode repetir. Nós estamos longe de propor uma teorização definitiva dos nossos processos de trabalho nas quatro obras que conseguimos produzir: *Nós os comuneiros, A cidade dourada, Guadalupe anos sem conta* e *Os dez dias que abalaram o mundo.* No entanto poderíamos, e é o que vamos tentar, fazer uma primeira tentativa de teorização dos quatro processos, procurando caracterizar os diferentes passos que possam ter, em certa medida, um denominador comum. Estes passos, tal como os vamos apresentar, não aconteceram na exata ordem em que os vamos expor, mas em debates e análises feitos no grupo chegamos à conclusão de que, embora não tivesse sido assim, deveria ter sido. O que já seria o caminho para uma primeira tentativa de "teorização".

Além disso, nos interessa ter uma ordem ideal que na prática (já estamos trabalhando na quinta criação coletiva) [1] se vai

[1] Refere-se a *Golpe de sorte*, quinta criação coletiva do grupo, estreada em 1980.

destruindo. Pensamos, como Picasso, que o processo criativo na arte não é uma soma de adições e sim, contrariamente, de destruições. Mas de qualquer forma a teorização destes processos é um parâmetro que permite ao grupo agilitar o trabalho e lhe impede a repetição de erros ou percorrer caminhos que em outras ocasiões não o levaram a lugar nenhum ou o embrenharam em terrenos escorregadios. Isto é, esta ordem apresenta-se como uma espécie de memória do grupo e de necessária reflexão.

Antes gostaríamos de definir ou particularizar alguns termos e aspectos que no nosso trabalho começam a adquirir características de vocabulário. Há palavras que possuem uma acepção vulgar muito geral e que ao passar a fazer parte de um mecanismo de trabalho começam a definir sua significação. É por isso que para tornar mais compreensível nossa próxima exposição somos obrigados a definir alguns termos.

Definições e conceitos

O primeiro conceito que teríamos que esclarecer seria o de "tema". Para o nosso grupo o tema de uma obra é o assunto fundamental de que trata. É a substância do conteúdo.

No processo este "tema" vai aparecendo paulatinamente na medida em que são descobertas suas diferentes camadas através das improvisações. De modo que no início do trabalho o tema é sumamente vago, às vezes obscuro. É através da elaboração da forma que se vai esclarecendo, se definindo o "tema". Por exemplo, para se definir o tema de *Guadalupe*, que no início era bastante confuso, o grupo precisou de quase um ano de trabalho. Quando se começou a improvisar com base numa hipótese de trabalho o tema era muito geral: algo sobre a morte de Guadalupe, sobre a traição da direção liberal aos camponeses liberais. Na medida em que se foi estruturando a obra e se foram eliminando personagens e cenas que sobravam, foi aparecendo o tema de forma mais definida: "A entrega de um movimento popular"; isto determinou a *forma* final da obra: "a morte oficial e a morte real de Guadalupe Salcedo" emoldurando os acontecimentos que explicam a entrega. E somente no final conseguimos definir o tema geral da obra: "a entrega". Como se vê, o tema abarca um espaço muito amplo, muito geral, o que lhe dá um caráter determinante de múltiplas leitu-

ras. Ele é polivalente. Da sua generalidade depende a complexidade do particular que encontra o conteúdo. No nosso caso as razões, os argumentos com que se "concretiza" o tema. Esta sucessão de razões, explicações do tema, nós a definimos como argumento. O que quer dizer que o argumento é a forma pela qual é apresentado o tema. Equivaleria à forma do conteúdo, sendo o tema a substância do conteúdo. [2]

Tanto o tema quanto o argumento apresentam-se ou *expressam-se* em forma de linhas: as linhas temáticas e as argumentais. As linhas temáticas apresentam os diferentes níveis em que se pode desenvolver o tema. São os vetores que, através de toda a obra, vão expondo as diversas facetas do tema. Por exemplo, em *Os dez dias que abalaram o mundo* encontramos três linhas temáticas que se desenvolvem ao longo da obra: pão, paz e terra.

As linhas argumentais vão aparecendo para expressar o argumento. Em *Os dez dias que abalaram o mundo* encontramos quatro linhas argumentais: *a*) A revolução socialista (bolchevique) encabeçada por Lênin; *b*) a revolução burguesa (S. R. e menchevique) com Kerensky; *c*) a história do grupo de teatro "Que Bela Coisa"; e *d*) a história do Turgimão ou diretor do grupo. O tecido destas linhas argumentais, sua inter-relação com seus personagens e sua correspondência com as linhas temáticas vão conformando a estrutura final da obra e definindo o tema fundamental. No caso de *Os dez dias que abalaram o mundo*: a tomada do poder por uma coletividade organizada sobre os interesses individuais, que posteriormente se definiu como a ordem imposta por uma minoria destroçada pela desordem imposta por uma maioria em benefício da maioria e que finalmente se concretizou simplesmente: na revolução.

As linhas temáticas seriam, pois, a substância da expressão e as linhas argumentais, a forma da expressão.

Consideramos, para a nossa exposição, dois planos: o do conteúdo e o da expressão.

No plano do conteúdo, determinamos o tema como a sua substância e o argumento como sua forma. Supomos, aliás, que a substância é inconcebível sem uma forma e que por sua vez uma forma não é possível sem uma substância. De outro lado,

[2] Utilizou-se a formulação de L. Hjelmslev exposta na sua obra.

no plano da expressão, as linhas temáticas seriam então a substância e as linhas argumentais a forma dessa expressão.

As relações entre estes planos no processo de trabalho são as que vão determinando a configuração de nossa obra de teatro.

Feitos estes necessários esclarecimentos, vamos agora caracterizar os passos em que se desenvolve nosso processo de trabalho, fundamentalmente nas duas últimas criações coletivas do grupo: *Guadalupe anos sem conta* e *Os dez dias que abalaram o mundo.*

A motivação

Esta é talvez a parte mais difícil do nosso trabalho, mas é a que define com maior precisão seu caráter coletivo.

Para iniciar o trabalho numa obra, o grupo não espera uma proposta individual do diretor ou de algum membro do coletivo. Pelo contrário, esperamos que a proposta venha da própria realidade circundante e dentro da qual se movimenta o grupo. Daí a importância de que os integrantes estejam ativamente interessados na realidade política e social do país. Isto é, a importância de uma praxe política.

Do estreito contato com a classe trabalhadora (e da participação nas suas lutas) o grupo vai percebendo suas necessidades profundas, seus anseios, seus sonhos. Esta "atitude" receptiva gera uma necessidade emissora. Por isso, num primeiro momento, o assunto ou tema em que o grupo resolve trabalhar é muito vago, muito impreciso. É uma intuição. Como regra geral tentamos não definir nesta etapa o tema, pois seria impossível e inútil.

Com muita autoridade afirmava Picasso: "O pintor passa por estados de plenitude e de evacuação. Aqui está todo o segredo da arte. Eu vou passear no bosque de Fontainebleau. Pego uma indigestão de 'verde'. Devo livrar-me desta sensação num quadro. O verde o domina. O pintor pinta para descarregar sentimentos e visões. Tem gente que se agarra à pintura para cobrir sua nudez. Pegam o que podem e onde podem. Afinal não acredito que peguem nada". [3] Por isso é preciso tomar especial cuidado para saber de que se "enche" o grupo.

[3] De *A arte vista pelos artistas,* de Robert Goldwater e Marco Trebes — Ed. Seix & Barral (1953).

PLANO DO CONTEÚDO	PLANO DA EXPRESSÃO
TEMA (Substância do Conteúdo)	LINHAS TEMÁTICAS (Substância da Expressão)
ARGUMENTO (Forma do Conteúdo)	LINHAS ARGUMENTAIS (Forma da Expressão)

Por exemplo, em *Guadalupe* esta motivação se originou durante uma viagem que o grupo fez às Planícies Orientais, convidado a participar do Festival de Cultura e Esporte de Arauca. Aí começamos a conhecer a música da planície. Interessaram-nos os *corridos* e as canções que contavam a história da revolução liberal da Planície, a figura de Guadalupe Salcedo. Aí começou a nascer o interesse pela convulsionada história dos anos 50, nessa vasta e desconhecida região do nosso país. Conhecemos gente que tinha vivido esses acontecimentos. Começou a colaborar com o grupo o escritor Arturo Alape, que possuía gravações com entrevista a antigos guerrilheiros da Planície, companheiros de Guadalupe Salcedo. Já neste momento estava totalmente motivado para empreender o trabalho da nossa terceira criação coletiva: uma obra sobre as guerrilhas liberais das Planícies Orientais.

Uma segunda viagem a Arauca afirmou ainda mais no grupo a decisão de entrar na segunda etapa de trabalho.

A pesquisa

Górki afirmava que "o escritor deve possuir um bom conhecimento da história do passado e dos fenômenos sociais da sua época, na qual é chamado a desempenhar dois papéis: o de parteira e o de sepultureiro".

Esta é uma etapa em que o grupo deve adotar uma posição científica. Diferentemente da anterior, onde os valores subjetivos, intuitivos, são fundamentais, aqui pesam, em primeiro lugar, os valores objetivos.

A importância de saber combinar os meios intuitivos e os científicos na criação artística já tinha sido notada claramente pelos artistas que trabalhavam na Alemanha entre 1926 e 1929, numa primeira tentativa de sistematizar os processos criativos na arte, o Bauhaus. No seu programa se podia ler: "Quando a intuição é combinada com a exatidão na pesquisa, acelera o processo desta". E é precisamente nisto que na atualidade estamos mais interessados: em acelerar, em ativar o processo de trabalho e o nível da pesquisa. É necessário começar a "conhecer" o problema e para isso é preciso dispor de ferramentas adequadas, que o grupo sozinho não possui. Temos que recorrer a colaboradores, historiadores, sociólogos, especialistas que permitam que nos aproximemos do tema de uma forma científica.

Isto é, que nos permitam analisar essa realidade (dentro da qual está o tema) que vai ser a matéria-prima da criação artística.

Aqui também é possível destacar a importância da vinculação do grupo aos setores organizados da classe trabalhadora e suas relações com o mundo socialista, que sem sombra de dúvida dispõe dos meios mais desenvolvidos para focalizar corretamente uma análise histórica da realidade.

Na pesquisa dos acontecimentos narrados pelo jornalista John Reed em *Os dez dias que abalaram o mundo* teve papel fundamental para o nosso grupo a colaboração do CEIS (Centro de Estudos e Investigações Sociais), que é uma instituição de pesquisa a serviço da classe operária. Isto de forma alguma nega a contribuição que nos possam dar outras instituições não diretamente ligadas à classe trabalhadora, como universidades, centros científicos, de pesquisa e as próprias academias de ciências e de história. Para a pesquisa do tema da Revolução de Outubro fizeram-se quatro seminários sobre os acontecimentos de fevereiro, os de julho e outubro e um quarto curso sobre o que ocorreu imediatamente depois da Revolução. Estes seminários foram conduzidos por especialistas na matéria.

Um segundo nível da pesquisa é ocupado pela análise dos dados recolhidos na primeira etapa: reportagens, entrevistas, memórias. O grupo se divide em equipes que se especializam em diversos setores da investigação. Uns se dedicam ao material jornalístico: revistas, jornais, seminários etc. Outros, a recolher materiais literários: livros, romances, contos, poemas relacionados ao tema, outros ao material musical e folclórico etc.

Para *Guadalupe*, uma equipe viajou para as Planícies Orientais, para recolher materiais e pesquisar mais profundamente tudo o que diz respeito à música da planície. Os resultados das pesquisas de cada equipe vão sendo transmitidos ao grupo permanentemente.

Esta etapa pode durar de dois a três meses. As pessoas que colaboram conosco são cada vez mais numerosas e sua qualificação mais elevada. Por exemplo, para *Os dez dias*... ajudaram-nos mais de cinqüenta especialistas nas diversas matérias que abordamos. Chega um momento em que o grupo sente que, embora não domine a fundo a matéria que vai elaborar, pelo menos já dispõe de um enorme cabedal de dados mais ou menos organizados, que permitem passar a trabalhar no palco. Dispõe-se de uma série de situações, de momentos, de aconte-

cimentos que nós chamamos de teatralizáveis ou, melhor, "teatráveis".

Terceira etapa

Até o trabalho em *Os dez dias*... nesta etapa o grupo se dedica por inteiro a elaborar o material teatrável baseando-se em improvisações. É como se durante dois ou três meses os atores tivessem permanecido acumulando energia e de repente, num momento de máxima carga, a começassem a soltar. O grupo está saturado de dados e neste instante começa a traduzi-los, a elaborá-los através de improvisações. Disse até *Os dez dias*... porque no trabalho atual resolvemos, antes de passar às improvisações, inventar (descobrir) uma hipótese de estrutura resultante dos dados obtidos na etapa anterior. E por outro lado, procuramos nas duas etapas anteriores fazer séries de improvisações que pudessem ir esclarecendo, já desde o início, o conceito do *tema.*

Isto é, queremos ganhar tempo, acelerar o processo de trabalho, encontrar hipóteses de estrutura e maior clareza sobre o tema fundamental nesta terceira etapa do trabalho. Assim podemos evitar divagações no trabalho das improvisações com o material pesquisado. O fato de não termos uma relativa clareza sobre o tema nesta etapa nos fez perder três ou quatro meses de trabalho em *Guadalupe*... Fomos pelo caminho errado, iludidos pela descoberta de um personagem muito atraente, mas que saía das linhas temáticas e argumentais da obra que estávamos criando. Descobrimos isto mais tarde, quando pudemos ter uma maior clareza sobre o tema. Isto é, se tivéssemos definido com maior antecedência o tema da entrega, ganharíamos vários meses de trabalho, que a longo prazo repercutem no tempo utilizado na elaboração formal da obra. De qualquer forma, nesta terceira etapa o grupo elabora os materiais da pesquisa e no final desta conta com um novo material elaborado, teatralizado, ocasionalmente de uma grande riqueza e complexidade, às vezes de uma aparente aridez. O grupo adquire uma especial habilidade na técnica da improvisação, que tem que sujeitar-se à idéia de que este é um trabalho que, fundamentalmente, produz material transformado que permita ao grupo posteriormente encontrar um argumento que satisfaça às necessidades delineadas pelo tema central.

Cada obra exige uma técnica ou uma forma diferente de fazer as improvisações. Não podemos contentar-nos com fórmulas de improvisação resultantes do trabalhos anteriores, ou com esquemas de trabalho produzidos por outros grupos. Quando caímos na tentação de aplicar fórmulas estranhas ao trabalho que neste momento se desenvolve, os resultados foram lamentáveis e tivemos que voltar ao caminho da invenção sobre o mesmo terreno do trabalho.

De forma alguma queremos dizer aqui que rejeitamos as contribuições e experiências de outros grupos ou de outros criadores; não, o que queremos dizer é que todas as experiências vindas de fora do grupo têm que ser tratadas e assimiladas pelo próprio grupo dentro do mesmo processo da criação artística.

Primeira hipótese de estrutura

Se nas etapas anteriores a pretensão do grupo foi de definir o conceito do tema recorrendo a meios racionais (pesquisa e análise) ou a meios intuitivos (improvisações e hipóteses) neste momento trata-se de encontrar um argumento geral proposto numa hipótese de estrutura. Entendendo como argumento, tal como já foi dito, a série de razões que servem para provar ou demonstrar uma proposta (neste caso o tema fundamental).

Em linhas gerais, para explorar o tema o grupo utiliza improvisações analógicas nas quais os elementos metafóricos têm uma marcada preponderância; em compensação, nesta etapa exigem-se improvisações argumentais que possam proporcionar todo o material para construir o argumento geral. É evidente que a imprecisão do tema (ou a substância do conteúdo) vai sendo delimitada mais claramente na medida em que vai aparecendo o argumento, que é a sua forma.

O importante para o nosso grupo é estabelecer a relação dialética entre os elementos que vão dando forma ao argumento e com os que vão delimitando o tema; incontestavelmente, partimos de elementos que a realidade nos proporciona e é sobre esta realidade, como matéria-prima, que começamos a encontrar os primeiros elementos temáticos com os quais começamos a procurar às apalpedelas um argumento que pelo momento chamamos de "geral". Isto é, um argumento que ainda não tem definições, particularidades, ou que se as tem não as expressa numa linha contínua de singularidades. Uma vez encontrado,

esta etapa é concluída, traçando-se uma primeira hipótese de estrutura. Esta hipótese resulta da discussão de diferentes propostas feitas por diversas equipes nas quais se dividiu o grupo. As invenções mais importantes, que determinaram o caráter geral do argumento foram encontradas através de diversas propostas. É uma síntese. Por exemplo, em *Os dez dias...*, no momento em que se encontrou o mecanismo que estruturava o argumento geral, todos sabíamos que o argumento fundamental, "o Turgimão", era o resultado da discussão e as contribuições de muitas propostas. O argumento era este: um grupo de teatro colombiano dirigido por um diretor acomodatício (Turgimão) monta um espetáculo sobre a Revolução de Outubro, fato que aconteceu faz precisamente sessenta anos. Durante a apresentação se estabelece um conflito entre o diretor, que tende a favorecer a revolução burguesa de Kerensky e a maioria dos atores, que querem favorecer a revolução bolchevique de Lênin.

Ora pois, dentro deste argumento estava o tema, era então o momento de passar para a análise desse argumento para encontrar uma primeira hipótese de estrutura, que fosse desentranhando o tema tão vagamente exposto até este momento. Insistimos aqui em que os detalhes do argumento são os que vão definindo a generalidade do tema.

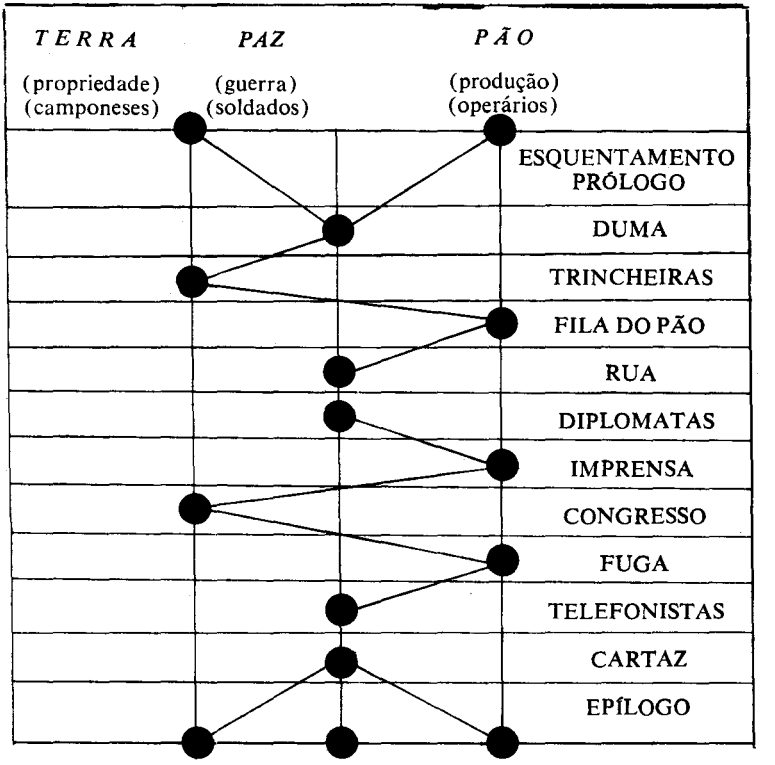
As linhas temáticas

Já definimos como linhas temáticas as diferentes formas ou níveis em que se expressa o tema ou assunto fundamental. As linhas temáticas, no caso de *Os dez dias...*, a esta altura do processo de trabalho, determinamos que fossem três: pão, paz e terra. Estas linhas temáticas se desenvolvem ao longo de todo o argumento geral, isto é, são os assuntos de que se trata em todos os quadros que já havíamos definido como possibilidades do argumento geral.

Além disso, estes temas eram precisamente os problemas que a Revolução tinha que resolver. Segundo Lênin, o problema fundamental consistia em unir estas três correntes numa só: soldados (paz), operários (pão) e camponeses (terra). O tratamento certo destas três linhas temáticas seria o que nos permitiria resolver o problema da transferência do contexto 1917 (Rússia) para 1977 (Colômbia), transferência já proposta no argumento geral com a invenção do Turgimão e seu grupo de

teatro colombiano. Viu-se, aliás, que em cada momento do argumento era impossível tratar no mesmo nível os três temas, que em cada quadro existia um tema que predominava sobre os outros. Esta "intensidade" do tema nos doze quadros nos oferecia, também, a possibilidade de ir estruturando a obra com maior precisão. Isto é, íamos encontrando um tecido argumental muito mais complexo. Sabíamos da dificuldade que representava o fato de trabalhar com três linhas temáticas que, embora tivessem uma alternância na sua intensidade, de qualquer forma deviam aparecer, simultaneamente, em todos os quadros da obra. Era fundamental que isto acontecesse para que a obra tivesse uma unidade estrutural. (Nessa época escutamos com muita freqüência a concerto triplo de Beethoven.)

No quadro seguinte pode ser apreciada, como se fosse num desenho, a intensidade dos temas.



Em *Guadalupe* trabalhamos com duas linhas temáticas: a entrega e a resistência. A dificuldade que aí se nos apresentou foi a de não conhecer conscientemente estas duas linhas a não ser quase no final da criação da obra.

As linhas argumentais

É necessário esclarecer aqui que, na prática, todos estes estágios não se apresentam na ordem e com a relativa clareza com que os estamos expondo agora. Neste momento o que apresentamos é uma teorização, isto é, uma abstração de uma série de trabalhos de criação artística, nos quais os valores de conteúdo e forma se apresentam como uma unidade dialética. De modo que estes estágios de procura das linhas temáticas e as linhas argumentais nós os vemos com relativa clareza somente agora, meses e anos depois de haver concluído as obras. Apesar de ser verdade que uma consciência, ou melhor, um conhecimento destes processos através de uma teoria, são necessários para o grupo na medida em que facilitam o trabalho e ao mesmo tempo o tornam mais rico, mais complexo, isto não quer dizer que o conhecimento desta teoria seja indispensável.

Feito este necessário esclarecimento, continuamos. Conhecidas as linhas temáticas e expressadas numa primeira proposta de estrutura passamos, através de uma longa série de improvisações, a definir as linhas argumentais. Em *Os dez dias...* definimos quatro: *a*) a história (argumento) da revolução bolchevique; *b*) a história da revolução burguesa; *c*) a história do grupo de teatro e *d*) a história do Turgimão. Num primeiro momento separamos do argumento geral cada uma das linhas argumentais através dos doze quadros para ver como se entrelaçavam estas histórias com as linhas temáticas. O segundo passo consistiu em encontrar os personagens que "encarnavam" estas linhas e seu desenvolvimento. A linha da revolução bolchevique encarnada no personagem *ausente* de Lênin e a da revolução democrática na do personagem *presente* de Kerensky. Estas duas linhas opostas e complementadas com a linha do grupo, complemento de Lênin, e Turgimão complemento de Kerensky. Neste momento se começaram a definir as funções que desempenhava cada personagem ao longo da obra e suas transformações. A linha mais complicada era a do personagem ausente, mas com a experiência das nossas duas obras anteriores, *Nós os comuns* e *Guadalupe anos sem conta*, nas quais desenvolvemos o mes-

mo problema, pudemos obter sua "encarnação" nos personagens populares e em objetos pela boca dos quais fala Lênin: soldados, camponeses, gente humilde da cidade, documentos, papéis etc. A mesma coisa que tínhamos conseguido fazer com Galán e com Guadalupe Salcedo. Definimos quatro personagens fundamentais na obra: Lênin (o povo), Kerensky, o Turgimão e os atores (como um personagem conjunto). Estes personagens apareceram e se foram definindo na medida em que foram aparecendo e se definindo as linhas argumentais. Esta é, pois, uma nova relação dialética que descobrimos no tecido de elementos que conformam nosso processo de trabalho.

Este tecido seria o que conformaria a segunda hipótese de estrutura. Desta segunda hipótese resulta a montagem e, posteriormente, o texto definitivo da obra.

A montagem e o texto

Entramos nesta etapa em dois planos: o operativo e o textual. Para trabalhar o primeiro já tínhamos os elementos necessários, mais ou menos elaborados paralelamente ao longo do trabalho anterior. Tínhamos desenvolvido um trabalho simultâneo desde o início sobre os elementos música, canções e corais, que fomos selecionando e ensaiando na medida em que encontrávamos as linhas argumentais. O mesmo acontecia com o vestuário e com a cenografia. Durante as improvisações tínhamos feito muitas tentativas no que diz respeito às diversas propostas de vestuário e cenografia baseadas nas mesmas hipóteses da estrutura. Algo semelhante tinha acontecido com *Guadalupe*. Mas talvez aí o elemento musical tenha tido uma importância maior pois a motivação do trabalho partiu precisamente do conhecimento por parte do grupo da música da planície.

Nesta etapa o grupo se divide em três comissões: a da música, a do vestuário e da cenografia e a da dramaturgia. Esta última é a que se ocupa especificamente do plano textual. Vai recolhendo os diálogos que aparecem nos ensaios e nas improvisações e, uma vez elaborados (escritos), os apresenta ao grupo para que sejam discutidos e, o que é mais importante, ensaiados. Em *Guadalupe* colaborou nesta comissão de uma maneira muito proveitosa o escritor Arturo Alape. Em *Os dez dias...* a comissão foi integrada apenas por três dos membros do grupo. Mas isto não afastou a possibilidade de continuar tra-

balhando com escritores e poetas que se integram ao nosso trabalho coletivo.

À medida que as imagens, cujas propostas fundamentais, embora confusas, já tinham sido apresentadas nas etapas anteriores, vão adquirindo corpo e cor no processo dos ensaios, os personagens, os diálogos e as características das situações também se vão definindo cada vez mais. Isto é, esta elaboração do plano operativo é simultânea à do plano textual, mas de qualquer maneira este é o último a se concretizar definitivamente. Ou pode acontecer que não se defina jamais se a estrutura da obra não for tão aberta como em *Nós os comuns*, onde este plano textual era precisamente determinado pela capacidade de improvisação do texto por parte dos atores. Aqui o texto funcionava como a trama da *commedia dell'arte* italiana. Isto não quer dizer que o plano operativo esteja acima do textual ou que o determine. O que acontece é que a sua escrita é aberta. É um plano textual fundamentalmente oral. Produzido instantaneamente pelo ator em cada representação mas submetido sem sombra de dúvida a regras determinadas pelo próprio grupo ao longo de todo o processo de criação da obra. Poderíamos afirmar que este caráter relativamente aberto do texto é uma das características de um trabalho de criação coletiva. Apesar de que nos últimos trabalhos escrevemos os textos dos diálogos das obras, durante as representações e no contato com o público esse texto vai mudando, como propriedade que é do grupo e de cada um dos atores. A última linha argumental que elaboramos em *Os dez dias*... foi a do Turgimão e suas relações com o grupo, que nas primeiras apresentações estava bastante obscura. Esta vacuidade era um pouco predisposta pelo próprio grupo, porque sabíamos que este plano de relações deveria aparecer da maneira menos óbvia possível. Isto é, muito rica em conotações. Polivalente. E foi precisamente durante as primeiras dez ou quinze apresentações que, além de um grande número de gestos e ademães, comportamentos e atitudes criadas pelos atores e pelo Turgimão diante do público, apareceram muitas transformações no texto inicial que foram enriquecendo esse plano.

De qualquer forma, e para concluir a descrição do processo, uma criação coletiva requer um texto gestual que complemente o texto literário. Uma das maiores contribuições dos atores no desenvolvimento de nossa linguagem teatral está na invenção de imagens e de soluções na montagem. Estas invenções determinam o texto literário. Provavelmente aqui estaria a caracterís-

tica mais importante dos trabalhos realizados em criação coletiva. A criatividade no plano operativo determinante do textual obedece rigorosamente ao fato de que o tema foi pesquisado em profundidade pelo coletivo. O que importa ao coletivo é transformar a realidade, baseado em procedimentos artísticos para inventar uma nova (a obra de arte) que seja capaz de contribuir para a transformação e o movimento impetuoso da vida. Daí a importância para o nosso grupo de estar encharcado nessa vida que é preciso transformar. A vida da classe trabalhadora. Marchar lado a lado com as lutas populares possibilita ao grupo, ao pesquisar fatos da realidade, presente ou passada, interpretar os mais sentidos sonhos, esperanças e sentimentos do nosso povo, e interpretando esses sentimentos devemos aprofundar-nos no que mais interessa ao espírito dos trabalhadores. Como afirmou o grande pintor Diego Rivera, referindo-se à arte do seu tempo: "Deve ser uma arte que tenha como tema a revolução; pois o primeiro no qual é preciso tocar é o principal interesse da vida do operário. É preciso que ele ache a satisfação estética e o prazer mais alto junto com o interesse essencial da sua vida".

A prática da criação coletiva permitiu ao nosso grupo compreender mais amplamente a enorme importância de saber relacionar a praxe artística com a praxe política, nos aproximou cada vez mais do proletariado e nos ensinou a vibrar em uníssono com a força de uma classe cuja potencialidade começa a desabrochar no nosso país.

Da importância da criação coletiva já tinha falado Lunachárski no alvorecer do Estado socialista soviético em 1919: "O proletariado poderá expressar toda a originalidade deste aspecto quando esteja em condições de construir ele próprio seus próprios palácios, organizar nas praças das cidades gigantescos espetáculos, em que o espectador e o ator se misturem numa única festa. Então o aspecto da criação coletiva, com o qual o proletariado se educou no inferno capitalista, se manifestará com a sua força junto com todos os aspectos da arte proletária: o amor pela ciência e pela técnica, o largo olhar para o futuro, o fervor combativo, o implacável amor pela verdade, adquirirão então, desenhando-se na trama da visão coletivista do mundo e da criação coletiva, uma expansão desconhecida e uma profundidade quase imprevisível. Essa é, em linhas gerais, a estética do proletariado".

O trabalho realizado pelo nosso grupo é por nós considerado uma proposta, na qual o assunto dominante está no grau de compromisso de cada um dos membros do coletivo com a realidade. Esta característica dá à proposta um caráter aberto. As possibilidades criativas do grupo dependem da capacidade de criação dos indivíduos que o conformam e, por sua vez, eles estão determinados pela capacidade do grupo de apreender a realidade. Este fator determina a necessidade de um esforço permanente para elevar o nível cultural.

Nesta tarefa de apreender para transformar num processo de intensa pesquisa, a preocupação principal está sem dúvida encaminhada no sentido de encontrar o conteúdo da obra através de uma expressão da mais rica configuração. Isto é, que a determinação do plano do conteúdo sobre o da expressão é absolutamente consciente no grupo durante todo o processo do trabalho. Iniciamos e finalizamos o trabalho conscientes da importância do tema da forma em que o definimos no começo. Sabemos que os elementos temáticos não podem ser concebidos sem forma e que por sua vez a forma não é concebível sem uma substância, e que, por sua vez, forma a substância de um conteúdo exigem um plano de expressão. Na descrição do nosso trabalho procuramos ordenar uma realidade, do ponto de vista teórico, para ver em conjunto um processo no qual se possam apreciar as relações entre os conteúdos e os elementos expressivos; como uns vão figurando os outros e como, ao tentar chegar a uma conclusão que visualize o conjunto, os elementos temáticos tendem ao "geral" e os expressivos ao "particular". Esta relação é a fusão de um plano sobre o outro e sua eficácia seria a que determinaria como uma obra de arte que se aprofunde na particularização pode chegar a ter uma significação universal. Esta, no fim das contas, seria a tarefa de um movimento artístico de caráter nacional. E é precisamente esta tarefa que, como grupo e como membro de uma organização gremial, consideramos básica em nossos atuais programas de trabalho.

NOTAS SOBRE "GOLPE DE SORTE"

É importante a criação de materiais teóricos e descritivos sobre o trabalho que neste momento está sendo feito no Movimento Teatral Colombiano. Conscientes desta urgência, mas também das nossas limitações no campo teórico, preparamos o seguinte "relatório" sobre nosso último trabalho: *Golpe de sorte.*

Tivemos a intenção de dar uma ordenação "descritiva" ao processo de elaboração da obra, que muitas vezes não se ajusta ao cronológico. Isto com o ânimo de visualizar o conjunto do processo como um fenômeno em que o grupo se apropria paulatinamente de terrenos pertencentes ao autor ou ao diretor teatral como individualidades criadoras do texto e do espetáculo. Queremos assinalar novas possibilidades de relação entre o autor (quer seja o grupo ou uma comissão, como em La Candelaria ou um dramaturgo, como no caso de Enrique Buenaventura e o "TEC"), o diretor, o ator e o público.

1. Delineamento geral (hipóteses de trabalho)

Golpe de sorte (Lucky strike) é nossa quinta criação coletiva. Nela deixamos de lado alguns elementos, como os que trabalhamos em *Guadalupe* e em *Os dez dias...* e retornamos às modalidades que tínhamos proposto na *Cidade dourada.* História (narração) de personagens que vai do princípio ao fim da obra, na qual não se tenta construir um argumento através de *situações* (acontecimentos históricos ou fictícios) mas neste caso através de *ações* executadas por determinados personagens.

Em *A cidade dourada* tratamos da história da família Pérez e, neste caso, de um *conjunto* composto por seis personagens fundamentais e um número indeterminado de personagens secundários (que poderiam entrar na categoria de máscaras).[1]

Em *Golpe de sorte* propomos três personagens principais: Palomino, sua mulher Marta e seu amigo Matamoros, que atravessarão uma série de incidentes e aventuras, durante os quais irão aparecer outras três figuras como oponentes e coadjuvantes (de acordo com a classificação de Propp).[2] Seu Félix Bastidas (o maioral mafioso), Poppy, sua amante e o deus que vai aparecer como personagem multifacético, adotando diferentes *máscaras*: embaixador, gringo, pai eterno, estátua da Liberdade, juiz, árbitro e... deus.

A dificuldade dominante durante o processo do trabalho consistiu em encontrar os meios artísticos para dar um chão (estrutura) contextual às aventuras de Palomino de modo que o tecido de linhas argumentais pudesse adquirir a força que queríamos dar a ele. Isto é, tratava-se de conservar a "simpatia" e frescor das aventuras de Palomino e ao mesmo tempo tratar o conflito profundo da situação política e social em que se debate o nosso povo no atual momento.

Nossa hipótese: o tratamento da particularidade do problema (o tráfico de drogas) nos dará a possibilidade de nos aproximar do tema central da obra (a procura da felicidade).

2. Motivação e antecedentes

A partir da história de um personagem que comoveu a imprensa amarela e as revistas sensacionalistas do país em 1975 decidimos montar uma obra sobre o tema do tráfico de drogas.[3]

Neste caso o grupo não ia apoiar-se num acontecimento histórico, como no caso de *Guadalupe* ou *Os dez dias...*: o ponto de partida seria um fato real, do presente, o que implicava, por um lado, uma troca de metodologia do trabalho e, por outro, a invenção de linhas argumentais parciais ou totalmente fictícias. A duração total deste trabalho foi de dois anos. Duran-

---

[1] Ver a diferença entre *máscara, pessoa* e *personagens* feita de materiais da ENAD, como resultado do Taller Central.

[2] *Morfologia do conto*, Vladimir Propp, Editorial Fundamento.

[3] A história do Lucho Barranquilla em Santa Marta entre 1972 e 1975.

te os primeiros seis meses trabalhamos na pesquisa, em Santa Marta, do que acontecera ao nosso personagem inicial entre 1970 e 1975. Pesquisamos, ainda, tudo o que fora estudado com certa seriedade sobre contrabando, maconha e o tráfico de cocaína para os Estados Unidos. Mas neste caso não nos limitamos a reduzir a pesquisa à mera informação teórica sobre o problema: desde o início passamos para o terreno da prática através de improvisações.

Diariamente eram feitas diversas improvisações sobre as situações ou problemas que considerávamos possível teatralizar. Depois de seis meses já tínhamos um argumento mais ou menos estruturado a partir da vida de dois amigos (chamados inicialmente de L1 e L2) e que satisfazia em parte as inquietações que o grupo tinha em relação ao tema. Mas tanto o material recolhido nas improvisações quanto as possibilidades de que o argumento nos permitisse penetrar num tema profundo, não nos convencia plenamente.

Finalmente, resolvemos desligar-nos totalmente da história original de Lucho Barranquilla e inventar uma história cujo personagem não acabasse morto, mas que terminasse numa apoteose de triunfo e de poder. Não pretendíamos, pois, falar do castigo, que neste caso seria a exceção e não a regra.

3. Procura do argumento

Desta forma o bloqueio em que nos encontrávamos ficou parcialmente rompido. Íamos começar a construir uma história a partir de um final determinado pelo grupo, um *happy end.* Solucionávamos assim a maior dificuldade argumental de toda narração, o final. Descartamos, pois, todo o material argumental que tínhamos e começamos a construir uma história totalmente fictícia apoiada num contexto real, enriquecido diariamente pelo noticiário da imprensa e os estudos de alguns pesquisadores que nos assessoraram ao longo de todo o trabalho. De modo que nos foi apresentada de repente a possibilidade de ter duas linhas argumentais bem definidas. A vida de um personagem da classe média que parte de um ponto zero e chega a ocupar (conquistar) uma posição elevada, e o desenvolvimento,[4] nesse

[4] Consideramos as linhas argumentais como elementos expressivos formais do argumento (ver o trabalho sobre *Guadalupe* e os *Dez Dias*).

mesmo lapso, das linhas formadas pelas circunstâncias sociais e políticas do país.

A primeira linha argumental era a que deveríamos trabalhar imediatamente e, uma vez resolvida, juntá-la à segunda. As circunstâncias sociais seriam a grande dificuldade.

Depois de trabalhar alguns meses em improvisações e novas pesquisas, encontramos a possibilidade de estruturar nossa primeira hipótese argumental.

O resultado foi, exatamente, um "conto maravilhoso". Desta forma, tomamos o trabalho de V. Propp e os ensaios de Greimas [5] sobre as funções actanciais e determinamos com maior precisão a concatenação das situações e as funções dos personagens que já haviam aparecido. Tínhamos um herói, um adversário, um doador e um coadjuvante: foi aqui que começamos a definir com certa clareza o "objeto" desencadeador da ação. Encontramos que o "objeto motivador" de toda a obra era a felicidade. Como se expressa essa felicidade na sua qualidade de objeto ao longo das linhas argumentais? Essa seria a tarefa fundamental desta etapa de improvisações.

4. Os personagens

No momento tínhamos um personagem central, Pedro Pablo Palomino, para quem criamos um oponente, Matamoros, e um coadjuvante, sua esposa Marta. O ponto inicial era um golpe de sorte, uma recompensa ou um presente, e o ponto final uma apoteose triunfal e uma ruptura (vitória) com seu oponente Matamoros.

Definidas estas duas situações começamos a construir os acidentes (incidentes) entre estes dois pontos. O trabalho de Propp nos foi de grande utilidade para caracterizar claramente as funções dos personagens e das situações ao longo da narração.

Concluída a etapa de improvisações sobre a hipótese delineada, encontramos a seguinte colocação:

O objeto da dinâmica actancial da obra era a felicidade. Só que o processo para chegar a ela se expressa em dois caminhos diversos para cada um dos personagens fundamentais. E se

[5] *Semántica estructural*, A. J. Greimas, Ed. Gredos (1971).

expressa tanto em ações reais como — e isto foi o mais importante nas conclusões desta etapa — em sonhos ou ilusões.

Esboçamos duas linhas: uma delas é a das ilusões de Palomino (que muitas vezes têm o valor de alucinações) e a outra é a dos sonhos de Matamoros. A linha que até esse momento estava caracterizada era a das ilusões, na medida em que a dos sonhos nos parecia confusa e com uma marcadíssima tendência para cair na panfletagem fácil e imediata.

Eram claros os sonhos de Matamoros, que encarna na obra as aspirações e os sonhos das classes trabalhadoras. Mas, como não se tratava de criar um argumento (uma máscara) mas um personagem complexo, cuja função na obra era "mostrar" sua transformação a partir da fraqueza e a indecisão até uma acomodação na sua própria classe, nos pareciam gratuitas e superficiais todas as tentativas para expressar com imagens esses sonhos e aspirações de uma vida melhor, sem injustiças nem a terrível desvantagem em que a aparente "sorte" coloca uma maioria em relação a uma minoria "feliz".

5. Os elementos temáticos

Aqui apareceu então outro elemento temático para se somar ao existente da felicidade, a *sorte*. Este elemento tomava corpo num personagem que fomos encontrando nas improvisações sobre as ilusões de Palomino, um personagem saído da ideologia pequeno-burguesa de Palomino e que resolvia para ele suas aspirações: esse personagem era uma espécie de deus invocado por Palomino a partir do encontro com um gringo diplomata na segunda cena da obra.

Tínhamos até esse momento:

a) Uma corrente de acontecimentos com um começo e um final já bem determinados;

b) Um tema central: a procura da felicidade, e um subtema, a sorte como elemento polêmico da procura;

c) Duas linhas argumentais: a vida de Palomino (num lapso determinado) e a história do contexto social no mesmo lapso;

d) Outras duas linhas colaboradoras das anteriores, as ilusões de Palomino e os projetos (sonhos) de Matamoros.

Os demais personagens encontrados até o momento eram (ou pelo menos não podiam ser considerados neste inventário como

definitivos), propostas que podiam, no transcurso da outra etapa, destacar-se ou integrar-se na obra.

Aconteceu nesta ocasião que tínhamos trabalhado mais no terreno do conteúdo, tanto no que diz respeito à substância (ou seja, nos elementos temáticos ou argumentais) quanto aos problemas fundamentais, e não tanto nas correntes ou linhas de desenvolvimento do tema ou do argumento, e isto nos dava uma vantagem sobre as duas obras anteriores, onde o processo de trabalho em cada etapa se tinha preocupado mais com os problemas relacionados com a expressão (as linhas).

6. O plano operativo

Entramos na etapa seguinte com um propósito bem definido: encontrar as linhas argumentais, isto é, os elementos formais que pudessem expressar "artisticamente" todas as preocupações e problemas colocados até o momento. Encontrar canais expressivos. Uma etapa em que o desenvolvimento do plano operativo adquire uma importância definitiva.

Aqui vão manifestar-se os elementos necessários para criar uma *hipótese de montagem*. Este é o momento de maior intensidade do trabalho.

Além disso, chamou-se uma série de colaboradores permanentes, entre os quais iriam ter um papel preponderante um músico e um poeta: Hugo Vásquez e Eduardo Escobar. Por experiência sabíamos que a música é colocada, na atual tendência do teatro colombiano, como um elemento expressivo de primeira ordem e que a letra das canções tinha que ser escrita por um poeta que pudesse vincular-se permanentemente ao grupo. Isto é, assistir aos ensaios e às discussões de trabalho e tomar conhecimento total do que tínhamos feito até esse momento.

Depois de um par de meses tínhamos resolvido a maioria dos problemas. Restavam, no entanto, alguns pontos fundamentais sem resolver: primeiro, a linha argumental do contexto social estava bastante confusa e, segundo, a linha dos sonhos (projetos) de Matamoros não aparecia em lugar nenhum.

Até esse momento o trabalho tinha sido realizado em conjunto, sendo que agora abordávamos os diferentes aspectos da montagem com a ajuda de "especialistas". Uma equipe de músicos, uma equipe de dramaturgia e uma equipe de cenografia e vestuário. As três equipes coordenadas pelo diretor.

Nas obras anteriores tínhamos empregado uma metodologia semelhante. As etapas de pesquisa e criação da hipótese de montagem são realizadas em conjunto e na etapa final é efetuada uma divisão do trabalho em especializações. Os objetivos apontam em duas direções: a montagem e o texto, dando-se como certo que existe uma predominância do primeiro sobre o segundo mas não excluindo a possibilidade inversa (pelo menos em determinados momentos do trabalho).

7. As funções actanciais

Um estudo mais profundo do contexto social e econômico do argumento nos esclareceu as características gerais da segunda linha argumental.

Trata-se de mostrar as relações existentes entre o chamado capital "*sujo*", o da máfia, e o capital "*limpo*", da burguesia. Assessorados por economistas, que colaboraram muito eficazmente nesta etapa, fomos esboçando o processo em que os capitais se juntam para executar o que na gíria da máfia se chama a lavagem do dinheiro ou o "xampu".

Este era precisamente o ponto que tínhamos que esclarecer na "narração" da vida de Palomino: o instante em que é destruída a aparente contradição entre os dois capitais que, na realidade, não são mais do que um. É a acumulação dos capitais, venha de onde vier, com a finalidade *única* de explorar a classe trabalhadora.

Uma vez visualizada a linha, foi ficando para nós mais clara a função de Matamoros e dos seus sonhos. Matamoros, como oponente de Palomino, vai mostrando as diversas fases do processo de formação do capital sujo e a "limpeza" do dinheiro, do que ele vem a ser a vítima e ao mesmo tempo o denunciante. A dificuldade está em encontrar uma forma expressiva adequada a esta função de opositor-vítima-denunciante.

É claro que a função de um personagem deve expressar-se na obra como uma unidade, mas achamos que se podia dar ênfase aos elementos opositor-vítima através das ações de Matamoros nas distintas situações de conflito com Palomino e o elemento *denunciante* através das canções, nas quais pode "falar" da sua rejeição do mito do dinheiro, da felicidade ou da sorte.

Isto quer dizer que embora o personagem tenha uma função em si próprio, ele pode ao mesmo tempo ter várias funções actanciais. Neste caso são três. Tratava-se além disso de ir encontrando o desenho (ou programa) de transformação dos dois personagens, Palomino e Matamoros, a partir de um ponto zero de que partem os dois. Palomino vai transformando-se de proletário em mafioso e depois em burguês, e Matamoros, de ingênuo trabalhador com aspirações (sonhos) de independência econômica, em proletário e daí a afirmar cada vez mais sua consciência de classe até transformar-se num dirigente operário. Ponto no qual sua ruptura com Palomino é definitiva. Chegando a este nível de trabalho achamos oportuno empreender a montagem definitiva da obra.

Isto significava produzir a primeira tentativa de texto com o encadeamento das situações, fábula, que já estavam quase totalmente definidas: começar a "ensamblar" as canções que já estavam prontas, projetar as seguintes e começar a trabalhar nos elementos visuais e auditivos que requeria a obra (cenografia, vestuário e som).

No desenho da cenografia e do vestuário fomos assessorados pelo pintor Antônio Roda.

O que se tentava fazer com a cenografia e o vestuário era encontrar uma solução plástica eficaz usando aquilo que já tinha sido proposto pelo grupo. O acúmulo de materiais e idéias produzidas pelas improvisações até esse momento delineava o seguinte problema. Ao fazer um "ensaio geral" do que se tinha obtido até esse momento, deparamo-nos com um resultado bem particular (surpreendente): as situações reais da obra apareciam como seus sonhos e os sonhos como realidade.

Essa constatação levou-nos a aprofundar mais esse nível onírico e das ilusões dos personagens porque da sua clareza dependia a atitude final que devíamos tomar em relação ao desenho do plano operativo.

Palomino vive sua realidade como se fosse um sonho (ilusão) de conquista da felicidade e seus sonhos (alucinações) lhe revelam o descalabro de sua realidade. Nestes sonhos são gerados personagens extraídos da sua ideologia, como o deus, que é a "projeção" do gringo que encontrou no aeroporto (o grande dispensador de bens) e transforma seu benfeitor na realidade, Seu Félix Bastidas, em seu opositor. Isto é, nos seus sonhos Palomino *vê* seu Félix não como aparece na realidade, mas como ele realmente *é*, seu impiedoso contendor.

Por outro lado, para Matamoros seus sonhos se traduzem não como ilusões, mas como a realidade expressa nas suas canções cheias de ironia e sarcasmo. Este complexo tecido entre o sonho e a realidade deveria expressar-se no conjunto operativo da obra (cenografia, vestuário, luzes e som) com a máxima eficiência e ao mesmo tempo recorrendo a um mínimo de elementos, dada, por um lado, a precária situação econômica do grupo e, por outro, a tendência estilística do Movimento Teatral Colombiano que trabalha precisamente nesta contradição.

Chegando a um acordo com o cenógrafo, resolvemos dar à obra uma "atmosfera de sonho" que na sua totalidade tendesse a resolver o conflito fundamental entre sonho e realidade na busca da felicidade.

Para isso foram criados uma cenografia e um vestuário nos quais o contraste violento entre o branco e o negro fosse a tônica fundamental, apoiado em manchas e toques repentinos de cores violentas (a peruca vermelha da Popy, as gravatas de seu Félix). Adotar dispositivos cenográficos multifuncionais que se afastassem ao máximo de qualquer tendência naturalista que pudesse perturbar a atmosfera.

No início foram propostos uns cubos e prismas de plástico transparente que foram descartados pelo seu elevado custo e pela sua falta de operatividade em relação aos objetivos de mobilidade do grupo. Adotou-se finalmente a solução de umas estruturas metálicas (no início pretas e depois prateadas) que servissem como elementos portantes de planos horizontais e verticais brancos com os quais se dava, por um lado, o clima de irrealidade (transparência) e, por outro, eram sugeridos, muito eficientemente, os ambientes propostos para cada situação (quirófano, aeroporto, mansão etc.).

Esta cenografia deveria estar apoiada numa iluminação violenta (*zenital*) que ajudasse a criar espaços de luz e sombra bem definidas; finalmente, o vestuário deveria partir da sugestão quase naturalista das improvisações, estilizando-o em relação à cor ambiental (branco-preto e manchas ocasionais) e deformando-o para caracterizar com maior precisão os personagens. Sua intenção era encontrar um *gestus* geral na obra, localizado no conflito entre o bem e o mal.

Neste jogo violento de luz e sombra, as canções deveriam entrar como pausas que permitissem um espaço de *relax* e satirizassem o estilo do *music-hall*. Esta estrutura nos daria os dis-

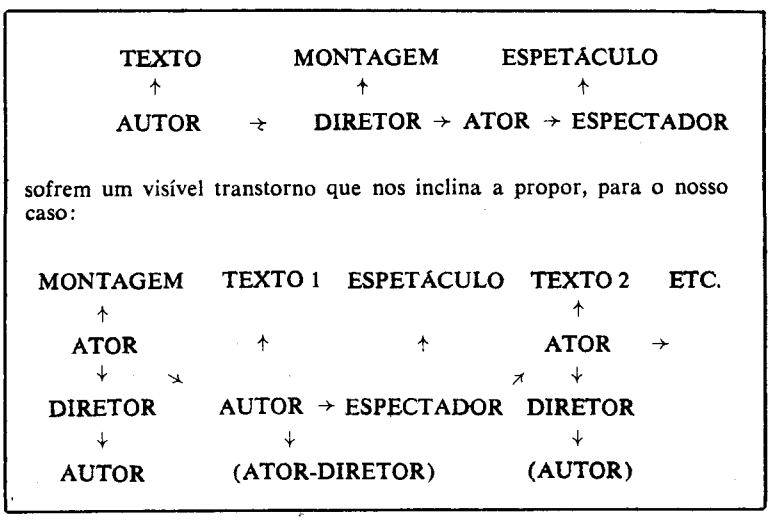
positivos da ensamblagem (montagem) da obra numa visão de conjunto. Todo este projeto foi aparecendo ao longo da montagem e não como provavelmente aparece aqui: um plano preestabelecido de antemão e depois executado mecanicamente. Além disso, sua elaboração definitiva não termina no momento da estréia, na qual a obra se transforma em espetáculo, mas continua "aberto". Exige uma permanente reelaboração e "afinação", especialmente do plano visual, nas diferentes etapas de confrontação com o público.

* * *

Num trabalho como este a concepção "tradicional" de relações dos quatro elementos (descritos por Meyerhold como fundamentos), cuja ordenação seria: Autor... Diretor... Ator... Espectador, fica altamente perturbada.

Em primeiro lugar, a posição do *autor* como executor do texto (autor-texto), sofreria a transformação ator-texto e em segundo lugar, a relação diretor-montagem teria que ser submetida a uma reconsideração semelhante.

As relações de responsabilidade da execução do processo de elaboração do espetáculo, que inicialmente seriam:



sofrem um visível transtorno que nos inclina a propor, para o nosso caso:

Deixando aberta a possibilidade de futuras relações espetáculo-texto (3, 4, 5 etc.), isto é, uma relação de *colaboração* entre o público e o grupo criador que possibilite a permanente realimentação do emissor (grupo criador) ao outorgar ao receptor (público) a categoria de segundo emissor e conseqüentemente ator, e propor o próprio grupo como segundo receptor.

Não seria possível traçar uma relação linear de elementos autônomos, pois cada um destes fundamentos: autor, diretor, ator, público, fica liberado da sua aparente autonomia nas três fases fundamentais do processo. Na primeira, a *montagem*, as conexões e mútuas dependências entre ator-diretor-autor (se existir no grupo ou se a sua tarefa for assumida por uma comissão), são tão complexas que impedem de caracterizar um predomínio de algum dos fundamentos sobre os outros dois. Além disso, dentro da montagem estaria incluído de alguma maneira o processo da pesquisa como se depreende da descrição do processo de trabalho das nossas últimas criações coletivas. E nesta pré-fase, a pesquisa, o grupo adota uma postura de conjunto, na qual as relações ator-diretor-autor não têm nenhuma vigência. Seria preciso adotar outras.

Na segunda fase, o *texto,* haveria a possibilidade de determinar um privilégio do autor sobre os outros dois fundamentos, mas no caso específico do nosso grupo, e mais precisamente da última obra, *Golpe de sorte,* seria preciso esclarecer que esta função é assumida por uma comissão do grupo composta por três integrantes. Além disso, a letra das canções é escrita por um poeta, que se submete ao trabalho coletivo com a comissão e com o grupo. Outro esclarecimento seria que este texto 1 não é exclusivamente "literário", mas que ele resume grande quantidade de materiais do texto chamado não verbal produzido pela montagem. Em outras ocasiões este texto se assemelha a um copião cinematográfico e somente vai adquirindo seu *estilo teatral* através de seu contato com o público.

Na terceira e quarta fase, o *espetáculo,* outorgamos um certo privilégio ao ator sobre o diretor e o autor (a comissão) pois é através da sua relação com o público que podem ser provocadas as transformações necessárias no texto 1, para chegar ao texto 2.

O diretor se somaria às funções do público (em seu duplo aspecto de receptor-emissor) e ao autor, que recolheria e ordenaria adequadamente o material produzido na confrontação.

SITUAÇÃO DA IDEOLOGIA NO PROCESSO OPERACIONAL*

Considerando-se que um texto teatral não é nem um texto literário nem a codificação escrita de um espetáculo, como comumente se supõe, mas um *processo* de invenção (escrita ou não) que culmina na *relação* entre o que acontece num palco dores de textos teatrais se devem concentrar precisamente neste e um público, então as preocupações atuais dos artistas criadores de textos teatrais se devem concentrar precisamente neste processo e nestas relações.

Esforça-se para criar uma teoria, encontrar estratégias autorais que permitam dinamizar o trabalho teatral no nosso meio: eis a preocupação central. Neste ponto deparamo-nos com um obstáculo.

A presença da ideologia no processo criativo, sua relação com a obra de arte e, no caso do teatro, sua situação na relação espetáculo-público.

Não se trata então de, pelo fato de problematizar a possibilidade de teorização, desprezá-la olimpicamente e negar sua presença, nem assumi-la como um elemento determinante do espetáculo e, por conseguinte, das relações com o público.

O assunto é mais complexo e requer, no caso do nosso movimento teatral, uma meditação mais profunda do que uma simples e rápida tomada de posição e, provavelmente, mais de um seminário como o atual.

O problema constante para localizar o lugar da ideologia em seu espaço e seu momento no processo criador do artista:

* Exposição apresentada no Seminário da Corporação Colombiana de Teatro sobre Teatro e Ideologia, em 1981.

"Não é possível conceber um artista sem idéias nem concepções sobre o mundo" (Leonardo da Vinci).

Como pensamos que o nível da teorização não deve limitar-nos a generalidades, devemos particularizar a partir da mesma praxe e tomar como ponto permanente de referência as mesmas obras de teatro, vamos apresentar algumas considerações que pensamos possam ser uma contribuição para a elaboração do discurso teórico em que estamos empenhados.

Se entendemos o teatro por um lado como a confluência do que acontece no palco com o público [1] e por outro como a representação dos conflitos dos homens num mundo que se transforma e é transformado pelo homem,[2] esta interação deve sintetizar-se no que chamamos de *imagem teatral.*

"Uma obra de arte concebida dinamicamente consiste no processo de ordenar imagens nos sentimentos e na mente do espectador". Eisenstein já anotava a função da imagem na obra de arte em suas teorizações, em 1942.

Isto é, que a imagem deve ser o *resultado* dialético da representação e da ação (imaginativa) que ela desencadeia nos sentimentos e na mente do espectador. Esta pode ser a ruptura de preconceitos, concepções do mundo e das relações dos homens ou reafirmação de ideologias ou conceitos de uma determinada sociedade num determinado momento histórico.

A imagem teatral não é, pois, a ideologia, nem um conceito, mas sua função é a de romper a ideologia ou a de reafirmar conceitos ou ideologias. É uma forma ativa cujo conteúdo aciona (age) sobre os conteúdos da realidade. Se tomarmos como características sobressalentes de nosso movimento teatral nos últimos dez anos o fato de que os próprios artistas (atores e diretores) se apropriaram da obra teatral e, por conseguinte, de suas implicações na sociedade, é então necessário que nossa preocupação fundamental seja precisamente a de estudar a ação da imagem no processo da produção teatral e sua função em relação à ideologia da sociedade mutante e mutável.

No processo de criação do texto partimos de fatos reais que estimulam o autor ou o grupo a procurar, através de uma pesquisa, uma apreciação do acontecido. Esta primeira avaliação do acontecimento é o que poderíamos chamar de uma primeira

---

[1] Segundo a definição de F. Rossi-Landi em seu livro *Semântica e estética.*

[2] Da forma proposta por Bertolt Brecht.

imagem geral, um primeiro julgamento formativo. É óbvio que quanto mais profunda for a pesquisa do acontecimento motivador, mais vasta e cheia de possibilidades é a imagem que se configura no autor ou no grupo. No nosso grupo de La Candelaria procuramos que essa imagem geral não fosse o produto de estudos e pesquisas teóricas, mas que fosse gerada através de pesquisas de ordem prática, como improvisações ou trabalhos de campo. No caso de *Guadalupe,* a permanência de diversos atores durante dois meses nas Planícies Orientais.

Esta primeira imagem está conformada, pois, por idéias, apreciações, conceitos, sentimentos, analogias, e voltamos ao estímulo gerador da segunda etapa, que é a configuração de um texto de montagem.

Poderíamos dizer que neste processo a imagem geral, como uma gigantesca nuvem, se vai condensando em formas concretas, em figuras cada vez mais precisas que vão traduzindo os conceitos, as apreciações do fato original, dentro de uma nova realidade. Este processo não pode ser considerado como um movimento mecânico da imagem para a ação teatral, mas como um complexo vaivém da imagem para a ação até chegar à obra teatral desprendida da imagem original mas determinada por ela com total disposição de gerar uma nova imagem.

Esta imagem é que deverá tornar-se matéria de profunda meditação para o artista. Para o artista profundamente comprometido com seu público.

A nova imagem, que já não está nem no artista nem na obra, está na relação entre a obra e o público. É produzida na representação e subsiste e se transforma depois dela. É fraca ou forte em razão direta ao impacto da relação palco-público. Sua função de transformação ou de consolidação das ideologias da sociedade depende da força que desencadeia o fato artístico, neste caso o encontro da obra com o público, fato que acontece num determinado tempo e espaço e somente nele.

"A fascinação insubstituível do espetáculo teatral é constituída precisamente por essa solidariedade com todas as outras ações sociais, e isto o distingue de qualquer outra forma de arte. Quando os homens de teatro lamentam a dificuldade que existe de conservá-lo, estão lamentando a irrepetibilidade da vida" (Rossi-Landi).

Para poder considerar este processo de formação da imagem, examinamos o texto, tal como o definimos inicialmente,

a partitr de três níveis que chamaremos de referencialidade: *a*) o nível cotextual; *b*) o intertextual; *c*) o contextual.

a) O nível cotextual

Refere-se ao texto teatral em si e às possibilidades que tem o espectador de lê-lo.

Como se trata de um texto "poético", o signo teatral (verbal ou não verbal) tem que ser decodificado pelo espectador, pois o seu sentido não é unívoco como um discurso científico, e sim polissêmico, polivalente, isto é, cheio de significações, numa palavra, é um signo *ambíguo,* pois ao sofrer uma operação artística metaforiza seu sentido inicial, oferecendo ao espectador um leque de possibilidades de leitura. Estimula o critério seletivo do espectador e sua riqueza depende da multiplicidade de significados que contém. O signo não se limita a propor ao espectador exatamente a figura (ação) que se vê no palco; ele procura suscitar uma imagem que está além da sua aparência primária.

A morte de Guadalupe não pretende ser mostrada como "a morte de Guadalupe", ficando abertas as possibilidades de múltiplos significados atuais para o espectador.

A espessura deste terreno, que chamamos de *ambigüidade,* dá a medida da riqueza da imagem. Este primeiro nível de referencialidade tem necessariamente a ver com o mundo do autor. Isto é, ele pertence ao signo artístico.

Está, portanto, estritamente relacionado à primeira imagem de que falamos acima.

Quando apresentamos o signo "morte de Guadalupe" é óbvio que não pretendemos mostrar somente a morte de Guadalupe, deixando ao mesmo tempo em aberto uma série de significados, tais como: morte da burguesia, morte dos partidos policlassistas, morte de um engano etc. Aí, neste leque de significados, é onde encontramos o valor da ambigüidade poética, que deixa, portanto, de ser uma polissemia esquemática e se transforma num programa seletivo para o leitor.

A Revolução de Outubro do nosso *Dez dias* é ambígua porque não é exatamente a representação da Revolução de Outubro, é uma representação da revolução por um grupo colombiano, "Que Bela Coisa", que além disso apresenta um segundo plano de ambigüidades no conflito entre diretor e atores para en-

contrar a verdade da história. Uma verdade que, segundo o diretor, não está nem à esquerda nem à direita, "que é o justo fiel da balança, naquele local onde o possível encontra um espaço de estranha detenção no vácuo". Isto é, que o signo Revolução de Outubro de 1917 se abre para uma série de significados atuais que somente a ambigüidade lhe permite alcançar.

A esse nível, não apenas o conjunto do projeto como também cada uma das suas partes colabora na representação como um processo para que seja criada a ambigüidade do discurso teatral.

A estratégia autoral, neste caso, consistiria em conferir ao signo uma ambigüidade tal que não ultrapassasse as intenções do autor e que consultasse as possibilidades de reconhecimento, pelo público, de um sentido ou sentidos.

Um bom exemplo disso seria a descrição de Edgar Allan Poe da estratégia de criação de seu poema "O Corvo", no qual ele calcula o valor metafórico de cada uma das suas figuras em relação a um determinado "público" tomado como referencial obrigatório.

Este nível de ambigüidade como um primeiro nível de leitura é por nós considerado a base da construção do texto teatral, isto é, pertence a um âmbito sintático. Refere-se à sintaxe da obra de arte na sua relação (decodificação) com o público.

A linguagem teatral deve ter a capacidade de gerar no espectador um grande número de elementos alusivos e associativos que uma linguagem unívoca seria incapaz de suscitar.

Poderíamos, enfim, dizer que o nível contextual é o da ideologia do autor.

É aí que é operada toda a concepção do mundo que o artista tem na elaboração do projeto artístico.

b) O nível intertextual

Refere-se ao patrimônio textual do destinatário. Isto é, ao complexo tecido de relações que provoca o texto teatral com as referências que possui o leitor do espetáculo. É precisamente o espaço das *alusões* que desencadeia a obra na mente do espectador, sendo elas necessárias para a conformação da imagem a que estamos fazendo referência. Aqui, embora o autor preveja uma série de alusões que poderíamos chamar de codificadas, apresenta-se a nós todo um outro sistema de alusões que não podem ser previstas mas que, precisamente, dão ao texto um

grau maior ou menor de universalidade. O texto artístico possui em si próprio esta capacidade, prevista ou não pelo autor.

Quando apresentamos *Guadalupe anos sem conta* na Nicarágua, ela desencadeou no público uma série de referências alusivas a Sandino que na nossa estratégia de montagem era impossível prever mas que, no entanto, estavam implícitas na obra.

A alusão codificada pelo artista é um dos meios técnicos mais apreciados pelos poetas.

Quando Ercilla escreve os primeiros versos da "Araucana" é inegável que *alude* a outro texto supostamente conhecido pelo leitor: "Não às damas, amor, não gentilezas de cavalheiros, canto, apaixonados" é inegável que se refere aos versos iniciais do poema épico de Ariosto:

"Le dame e i cavalieri (As damas e os cavalheiros)
Le arme e gli amori, canto" (As armas e os amores canto).

Seria possível objetar aqui que esse universo cultural-ideológico que o autor põe em movimento para confrontá-lo com o do seu público pode ser desvirtuado se não encontrar uma resposta no leitor por desconhecimento do elemento aludido, como no caso Ercilla-Ariosto-Virgílio, por confusão ou distorção da alusão. Mas esta impossibilidade de previsão da alusão aumenta no artista seu afã de enriquecer seu signo estético, de dar maior densidade aos significados, isto é, os níveis de decodificação do texto.

Shakespeare conhecia muito profundamente este mecanismo de relação com seu público londrino. Daí a densidade da mensagem poética das suas obras, e é por isso que elas ultrapassam, como as dos grandes clássicos, os espaços temporais do Teatro "El Globo" e chegam cheias de potencialidade alusiva aos nossos dias.

Tomemos aqui um exemplo muito particular que permite que nos aprofundemos, precisamente por ser particular, no domínio da alusão.

Tomemos um verso de Shakespeare, citado por F. Empson em seu ensaio "Os sete tipos da ambigüidade": "Nuas ruínas de coros onde os doces pássaros cantavam". Aqui o poeta apresenta, numa primeira instância, a imagem: "ruínas de coros" comparada a bosques, "onde antes cantavam doces pássaros". Mas é evidente que ele se está referindo a elementos culturais e sociológicos da sua época (por exemplo, a destruição das abadias pelos protestantes, o medo ao puritanismo) e embora con-

serve a ambigüidade sintática das metáforas "ruínas de coros" como bosques e "pássaros" como coros de crianças angelicais, intervém necessariamente a alusão a problemas históricos que hoje nos escapam mas que teríamos que decodificar para completar (cooperar com) a leitura eficaz deste verso.

No caso das suas obras de teatro, cujo procedimento é análogo, teríamos que encontrar os meios de atualizar o conflito ideológico do autor — ideologia do espectador. Se não for assim, a representação ficaria num nível totalmente plano.

Pode-se dizer que é neste nível que se entrecruzam os códigos do autor e os do público. Cada um deles tenta impor-se ao outro. Neste terreno conflitivo o *projeto* do autor, sua obra, se define exatamente como tal, como *projeto* e não chega a ser um "fato acabado" até que não se resolva a contradição.

Encontramos mais um exemplo esclarecedor na obra *Blacaman*, do Ato Latino.

García Márquez, no seu conto, mostra o choque brutal entre duas ideologias: a do encantador, que encarna o mundo ideológico de representações, crenças, embustes do Caribe, contra a da inusitada presença do outro mundo desconhecido e imponente, a do "encouraçado do norte que estava no cais fazia já mais de vinte anos em visita de boa vontade". É como se se produzisse pela segunda vez o apavorante choque de duas culturas, uma delas tentando desesperadamente sobreviver e a outra prepotente com seus infantes da marinha "tirando retratos a cores com seus aparelhos de longa distância". O interessante é que *Blacaman* utiliza a ideologia como armadilha contra o próprio invasor que, quando percebe que foi logrado, desencadeia uma furiosa perseguição contra o impostor e "os infantes da marinha invadem a nação sob pretexto de exterminar a febre amarela e forma cortando a cabeça de todo e qualquer mascate, inveterado ou eventual, que encontrassem no seu caminho, e não somente os nativos por precaução como também os chineses por distração, os negros por seus costumes e os indianos por serem encantadores de serpentes e depois acabaram com a flora e a fauna e com o que puderam do reino mineral, pois seus especialistas nos nossos assuntos lhes tinham ensinado que as pessoas do Caribe tinham a virtude de mudar de natureza por enganar os gringos". E que acontece na representação do Ato Latino? Que essa trombada entre duas culturas está enfrentando por sua vez nossa ideologia de espectadores na qual

precisamente o problema desse conflito ideológico é hoje mais cadente do que nunca. Daí a eficácia da representação.

Os autores da adaptação tomam o problema apresentado por García Márquez, apropriam-se dele, transformam-no em representação teatral e o mostram a um público que "vê" na imagem que a obra desencadeia sua própria rachadura ideológica mas vislumbra sua própria redenção, pois apesar de *Blacaman*, o mau, estar sepultado em vida para sempre... eu, o bom, vigio seu túmulo. "E se por acaso ele voltar a morrer, eu torno a ressuscitá-lo, pois a graça do escarmento consiste em que ele continue vivendo na sepultura enquanto eu estiver vivo, isto é, para sempre".

No nosso teatro, eminentemente experimental, esta solução somente aparece, muitas vezes, depois de diversas apresentações. É uma solução que exige uma cooperação de decodificação por parte do espectador e um enorme esforço do artista para construir mensagens ricas e decodificáveis. Nesta luta é possível chegar a um impasse por hermetismo do signo ou por impossibilidade de cooperação decodificadora de parte do público. Isto nos acontece algumas vezes com públicos incapazes de estabelecer alusões variadas e complexas com as nossas obras. É o caso de um público eminentemente burguês, cuja ideologia lhe impede decodificar os signos de um teatro popular durante o espetáculo. É como se a imagem não se pudesse produzir por carecer de um detonador que ponha em marcha seu processo de configuração durante o desenvolvimento da função teatral. Eu acho que muitos dentre os nossos já experimentaram este fenômeno.

Dizemos então que este nível do intertextual tem a ver com a ideologia do autor e a do espectador. O interesse do crítico e do ator consistiria em examinar o nível de cooperação de uma relação com a outra.

c) O nível contextual

Refere-se ao universo cultural e social do receptor do espetáculo. Diferentemente dos anteriores, é um nível extralingüístico. E é precisamente aqui, no contexto *público*, onde encontramos as mais difíceis condições de pesquisa e a mais escassa contribuição de teóricos e críticos do fato teatral.

É evidente que a representação da obra desencadeia no público uma série de sensações, idéias e figurações que têm a ver com seu universo cultural, com seu mundo possível, *contexto do texto teatral*, e a representação como um *processo* de relações entre a representação em si e o público. De acordo com a classificação de Moris, podemos dar-lhe o nome de *o momento pragmático*.

Ou seja, o momento de confluência do intérprete com o do interpretador, momento referencial em que a obra teatral aparece mais afastada do seu autor, mas em estreita relação com o ator (interpretador). No caso da criação atuante da representação, o problema apresenta um duplo interesse. Porque no caso do escritor, do poeta e do pintor que entrega sua obra ao público, em certa medida ele a "liberta" para a interpretação de um mundo circundante.

Não se dá assim com o ator-autor, que em cada representação colabora diretamente com o público na criação da imagem e, portanto, deve estar permanentemente em "estado de alerta" em relação a ela. Dizia Eisentein: "A imagem planejada pelo autor, diretor e ator é concentrada em elementos representativos separados, e construídos finalmente na percepção do espectador. Isto é, em realidade, o objetivo final do esforço criador de todo artista.

Vejamos então o problema da imagem do ponto de vista do público. Sua formação tem um duplo caráter dialético. Por um lado a imagem individual de cada espectador em relação com a obra e por outro lado a coletiva do público, como ente social, com características mais ou menos homogêneas de acordo com a cultura, a ideologia e os referenciais próprios de cada sociedade e tempo histórico em que acontece o espetáculo, considerando as idéias e até os sentimentos como produto histórico do homem. Dizemos que o mundo ideológico do espectador constitui-se de uma complexa acumulação de informações, experiências, sensações, isto é, todo um sistema de conhecimentos que formam o que poderíamos chamar de sua enciclopédia.

É a realidade ideológica do indivíduo, que somente poderemos entender como um *produto histórico* do homem numa sociedade e num tempo determinado. Este mundo ideológico é o terreno onde mais eficazmente age a ideologia dominante, com sua poderosa máquina de informação, que tenta reafirmar uma concepção estética do mundo em cada indivíduo da sociedade.

A enciclopédia de conhecimentos do espectador seria inamovível e só poderia ser submetida a um crescimento, a uma engorda, se não existissem elementos que a perturbassem e permitissem sua transformação ou pelo menos sua reestruturação. Encontramos aí uma função importante da arte na nossa sociedade. Ela bombardeia a dura capa estratificada que protege o mundo conceitual do espectador.

Nossa tese é que ela racha esse mundo estável com a imagem ao suscitar ou propiciar mudanças mais ou menos profundas, e daí as possibilidades de reconfigurar um "mundo possível". Advertimos que a arte, no nosso caso a arte teatral, não é a única a se ocupar de semelhante tarefa. Entendemos que colabora com a ciência e com outras ideologias dinâmicas da sociedade, isto é, com todas as forças que o homem produz na sua luta constante para conquistar a felicidade do homem.

Expliquemos melhor, com um exemplo, o que entendemos como nível contextual, tomando como referência uma das nossas obras de criação coletiva, *Guadalupe anos sem conta*, por conhecê-la melhor que outras de outros grupos, tão válidas ou melhores que esta para exemplificar este discurso.

Tomemos a cena do aparecimento do Cristo de Montserrat, à qual no libreto demos o nome de "A campanha de paz".

Esta cena foi por nós construída com a ajuda de um conhecido sistema de montagem baseado em três planos seqüenciais. O primeiro nos mostra o discurso religioso de um prelado que anatematiza o partido liberal e as potências estrangeiras "que transformaram as Planícies Orientais num rio de sangue e de horror". Seu nível de ambigüidade está no fato de apresentar por um lado a guerra santa fratricida e por outro a paz fraternal através da mensagem do Papa. O segundo plano nos apresenta um discurso político de Armando, o dirigente liberal, que lava as mãos diante das mortes dos soldados pelas guerrilhas liberais. Seu nível de alusão está no fato de referir-se quase textualmente a um editorial de *El Tiempo*, de Eduardo Santos. Esta alusão pode ser ou não conhecida do público, mas "translada" para o conhecimento do público a linguagem demagógica ou casos semelhantes conhecidos, presentes ou passados. Com estes dois planos preparamos a entrada do terceiro: o aparecimento da imagem do Cristo caído. Este plano se subdivide por sua vez em três outros: O Senhor caído de Montserrat ou o Cristo humilhado, o Senhor triunfante ou o Divino Redentor e o Sagrado Coração, imagem do amor a que está consagrado o

nosso país. O plano acaba com a canção "Tu reinarás", para arredondar o sentido apoteótico do quadro.

Este terceiro plano recolhe os dois anteriores, os sintetiza e propõe a imagem que deve desencadear-se no espectador.

Vamos nos colocar agora ao lado do público. É evidente que a sua reação diante do terceiro plano não se deve somente à soma aritmética dos três planos nem à surpresa da irrupção do Cristo caído no palco. Aqui é onde começa a funcionar todo o universo cultural do espectador, o mundo ideológico do nosso público, a soma de memórias, de sentimentos, de dados acumulados, de lembranças, de concepções do mundo elaboradas ao longo das gerações. Todo este contexto começa a "traduzir" a síntese dos três planos propostos. A maioria do nosso público é jovem, sua média é de quinze a vinte e cinco anos e é evidente que não pôde viver os acontecimentos dos anos cinqüenta, mas possui uma memória acumulada de dados sobre a violência passada e atual que lhe permite agir, que lhe permite *reconhecer* na imagem resultante da cena o rompimento de concepções aceitas como intocáveis e inamovíveis ou a reafirmação de uma realidade que se sabia que "era assim". Daí que a sua reação seja na maioria dos casos de riso ou de aplausos. Há um "reconhecimento".

É para nós impossível saber qual é exatamente essa imagem que se produz no nosso público a cada noite em que apresentamos a obra, mas sabemos que ela não é a que se supõe depois de uma análise superficial. Ela é muito mais complexa e interessante.

Se o teatro, como diz Brecht, deve transformar o homem mostrando uma sociedade capaz de ser transformada pelo homem, a função da imagem deve ser precisamente a de ativar essa capacidade transformadora da sociedade, como dissemos no início. Deve ajudar, no caso de uma sociedade como a nossa, a quebrar os preconceitos e a ideologia dominante com a que vem "contaminando" o público ou a reafirmar a ideologia progressista, que enfrenta a anterior na tenacidade da luta de classes.

Mas até que ponto é possível medir ou avaliar essa ação demolidora da ideologia dominante? Eis a tarefa de uma crítica nova, de uma crítica marxista que possa acompanhar a ação da obra na evolução da sociedade, pois a crítica tradicional burguesa se negaria a constatar essas transformações, por considerá-las estranhas à estética (à estética burguesa). Daí a impor-

tância de criar centros de pesquisa e de estudos que permitam avaliar a ação de um verdadeiro teatro popular.

Sabemos bem que nesse sentido estamos ainda no início, mas também sabemos que a preocupação com esse problema e tudo o que for feito eficazmente nesse sentido resultará em benefício dos criadores da arte teatral e seus futuros projetos textuais. Uma nova praxe exige uma nova teoria. No fundo, o artista é o intérprete dos sonhos, dos interesses e das esperanças de seu povo, e este trabalho, até hoje, foi feito intuitivamente. Há quem pense que somente através da intuição seja possível captar o espírito de um povo. Mas hoje consideramos essa atitude como um preconceito (ideológico) e embora não neguemos o papel que a intuição exerce nesta percepção estamos convencidos de que, com a ajuda da ciência, poderemos perceber mais profundamente os verdadeiros interesses (objetivos ou subjetivos) do nosso povo para saber traduzi-los em imagens capazes de transformar a vida.

Quisemos com estas notas traçar algumas pautas para o estudo do nosso teatro na Colômbia. Temos, porém, consciência das nossas limitações.

Sabemos que com a contribuição das outras teses e fundamentalmente com a colaboração de todos os participantes deste seminário irão sendo iluminados os caminhos de uma análise construtiva da nossa praxe artística que não se pode abstrair da nossa realidade social e política, isto é, da nossa realidade ideológica.

Queremos concluir com um parágrafo do prefácio do livro de Eisenstein, *O sentido do cinema*, escrito em meio à tremenda conflagração mundial provocada pelo fascismo:

"A magnífica resistência de homens e mulheres contra o fascismo continua sob a bandeira da cultura humana redimida, defendendo-a para o momento em que a terra seja libertada. É por isso que, ao consagrar todas as nossas forças à luta contra os inimigos da humanidade, não devemos parar o trabalho criador e a análise teórica. São fatores dessa luta".

A ACULTURAÇÃO NA AMÉRICA LATINA E OS PROBLEMAS DE IDENTIDADE NACIONAL*

Se virmos o processo de aculturação na América Latina (tomamos a acepção de aculturação adotada pela maioria dos antropólogos, sociólogos e historiadores hodiernos [1] como *o contato de duas culturas* ou sua interação em longos períodos de tempo) como um *continuum* cheio de complexidades, seu caráter *violento* tem imperado e determinado na maioria dos casos essa interação.

O contato-choque entre as culturas ocidentais e as culturas nativas da nossa América durante a época da colônia em muitos casos destruiu quase que totalmente os valores nativos e em outros produziu uma inter-relação (interação), mas que de qualquer forma privilegiou aparentemente os elementos europeus em detrimento dos americanos. Sobre os valores das culturas nativas que modificaram a cultura dominante temos escassas pesquisas, que foram feitas do ponto de vista europeísta e imperialista, que consideram sempre a cultura ocidental como *doadora* e as culturas americanas como simples *receptoras*.

Mas se a curto prazo esta última consideração pudesse ser verdadeira, não o foi assim a longo prazo, quando este processo de aculturação produziu uma *nova cultura*, em que os elementos proporcionados pelas culturas nativas têm uma indiscutível importância.

---

* Exposição apresentada no encontro de artistas e intelectuais da América Latina e do Caribe, de 1981. [O material desse encontro, organizado por Fernando Peixoto, foi editado em português pela Editora Hucitec, 1981. (N. Ed.)]

[1] Especialmente os trabalhos sobre aculturação de A. Dupront, de V. Lanternari, de Roger Bastide e outros.

Uma cultura se produz em meio a violentos choques internos e externos de diferentes concepções da vida. Na Idade Média, por exemplo, como propõe Bakhtin em seu profundo estudo sobre Rebeldias, * à seriedade esclerosada das cortes, opõe-se a magnífica gargalhada do carnaval popular. E esse riso grotesco é a base de toda uma riquíssima produção que se cristaliza em obras como as de Rabelais, Cervantes ou Quevedo. Estas oposições criam uma cosmovisão na qual necessariamente imperam os elementos culturais mais fortes e profundos, que sempre são os populares, pois são eles os que traduzem mais fielmente as complexidades da realidade. Isto é, não podemos pensar no processo de aculturação como a simples "transmissão dos elementos de uma cultura para a outra, mas como um constante processo de interação entre grupos de diferentes culturas" (M. Fortes).

Aqui é preciso que se faça um esclarecimento sobre o conceito de cultura, considerando-o não como o simples inventário de comportamentos, costumes, língua, conceitos de um momento presente, mas como todos os elementos materiais e espirituais produzidos por um grupo social e que *por si mesmos* transmitem informação ou, segundo a definição de Lottman, "o conjunto da informação não hereditária acumulada, conservada e transmitida pelas múltiplas coletividades da sociedade humana". [2]

A cultura considerada assim, *historicamente* é simultânea e retroativa. Bolívar, por exemplo, é um elemento orgânico de nossa cultura americana porque *historicamente* permanecem presentes seu pensamento e suas ações.

Desta perspectiva dinâmica da cultura como uma entidade orgânica "na qual múltiplos elementos influem funcionalmente uns sobre os outros" [3] devemos ver o crioulo americano não como um simples "assimilado" pela cultura ocidental, mas como um resultado — não definitivo — de um processo de interação, capaz de produzir por sua vez novos e originais produtos culturais que influam na transformação da civilização ocidental. Este ponto de vista descarta a visão unilateral antropológica européista e inclui o ponto de vista *histórico*.

---

* Em português, pela Hucitec (1987), com o título *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (N. Ed.).

[2] M. Lottmann, *O problema de uma tipologia da cultura.*

[3] Vittorio Lanternari, *Antropologia e imperialismo.*

Em quase quinhentos anos de história temos que considerar uma riquíssima complexidade de contribuições transformadoras de uma parte e da outra, além de importantíssimas intervenções de outras culturas extra-ocidentais, como as diversas africanas (ioruba, congo, carabali etc.), que vão configurando *a nova qualidade* das diversas culturas dos países latino-americanos, as quais por sua vez influem mutuamente umas às outras.

Um dos etnólogos mais destacados do momento, Vittorio Lanternari, diz: "O conceito da aculturação tende freqüentemente a identificar-se com o da ocidentalização ou europeização e é visto freqüentemente como movimento ascensional das culturas nativas no rumo do modelo europeu, considerado como o nível ideal e absoluto".

Mas o caráter cada vez menos determinante da cultura ocidental é hoje evidente, da mesma forma que o aparecimento no Terceiro Mundo de elementos originais como contribuição ao desenvolvimento de uma cultura universal.

Como irão integrar-se ou realizar-se culturalmente o Ocidente e o Terceiro Mundo? Esse é o dilema essencial do mundo contemporâneo. A originalidade dos processos de libertação nos países do Terceiro Mundo — pensemos no Vietnã, em Cuba e em muitos dos países africanos — influem terminantemente as concepções de mudança cultural e de transformação social do secular fornecedor de idéias e concepções que foi a Europa.

A idéia de aculturação imperialista pela violência foi posta de lado, e nos próprios Estados Unidos a influência de culturas tradicionalmente subestimadas, como a negra americana, jogam hoje um papel cada vez mais preponderante nas mudanças políticas, sociais e artísticas.

O antropólogo americano R. Linton diz, a respeito disto, que: "Com o gradual declínio da dominação do mundo branco, os métodos diretos e violentos até agora utilizados pelos europeus na sua relação com outros grupos perdem eficácia e se tornam cada vez mais perigosos. São necessárias novas técnicas, além de uma ciência exata que serviria como base para essas técnicas".

Já em 1891 José Martí colocava como elemento fundamental na aculturação o privilégio de nossa história na formação de um caráter nacional: "A história da América dos incas aqui deve ser minuciosamente ensinada, embora não se ensine a dos arcontes da Grécia. Nossa Grécia é preferível à Grécia que não é nossa, ela é para nós mais necessária. Os políticos nacionais

devem substituir os políticos exóticos. Enxerte-se nas nossas repúblicas o mundo, mas o tronco será o das nossas repúblicas. E que cale a sua boca o pedante vencido; pois não existe pátria em que o homem possa ter mais orgulho do que nas nossas dolorosas repúblicas americanas". [4]

Dentro deste complexo marco das relações culturais, de diálogo de elementos conceptuais de uma mútua inter-relação de objetos que conformam o mundo da "informação contemporânea" queremos situar o problema da criação artística.

Arte que não podemos isolar do seu correspondente marco que é o mundo cultural, nem este mundo do contexto histórico, social e político. Sabe-se bem que a arte é um meio de que dispõe o homem e a sociedade para o conhecimento, a apreensão e a transformação da realidade. Mas neste processo de apropriação se estabelece uma relação dialética entre o homem (indivíduo) e a sociedade e entre eles e o objeto artístico. Isto é, na transformação da sociedade, por sua vez, inclui-se a transformação do homem como transformador da realidade.

Dado este caráter *transformável* e *transformador* do homem e as anteriores premissas sobre o problema da aculturação, apresenta-se aqui um problema bem interessante acerca da *identidade* do homem americano.

Como encontrar esta *identidade* no cruzamento violento de influências, dentro do caos que tenta impor uma pseudocultura servida pelos meios de comunicação de massa? Política e economicamente vemos a resposta na própria luta de libertação dos povos. No caso da arte e da cultura, que é de que nos ocupamos (embora elas estejam evidentemente dentro destas mesmas circunstâncias, pois a identidade depende de condições globais) teríamos que avaliá-lo com um problema mais complexo ou, pelo menos, mais difícil de examinar.

As culturas produzem imagens (falsas ou verdadeiras) que permitem um reconhecimento por parte dos indivíduos da sociedade. Aristóteles, na sua *Poética*, propõe para a tragédia dois elementos fundamentais: a *anagnórise* (interpretação) e a *revolução* (peripécia). Por um lado, a peripécia é definida como a transformação dos acontecimentos em contrários e a anagnórise

[4] José Martí. Obras escolhidas. *Nossa América*. Artigo publicado na *Revista Ilustrada*, de Nova York, 1.º de janeiro de 1981. [Em português, pela Hucitec, 1983 (N. Ed.).]

como a conversão de pessoa desconhecida em pessoa conhecida. Assinala, aliás, que o reconhecimento mais aplaudido se dá quando a ele se juntam as revoluções, como acontece com o *Édipo*. Através do *reconhecimento* da imagem de um personagem e da *mutação* da fortuna ou do acontecimento por outro, a tragédia grega cumpre sua mais alta incumbência como elemento de coesão de um princípio de civilização (a pólis). Porque no momento do reconhecimento e da mutação no palco dá-se ao mesmo tempo o *reconhecimento* do público (indivíduo e sociedade) com a *imagem* proposta pelo artista. *Imagem* que vai cumprir uma função estabilizadora na sociedade grega (através da catarse) ou perturbadora em outros momentos da própria história grega, como no caso de Aristófanes, ou posteriormente em outras manifestações da cultura popular em conflito com cânones que impedem seu livre desenvolvimento. (Por exemplo, a arte da Alta Idade Média.)

No caso da nossa arte latino-americana a procura *dessa imagem* na qual se possa reconhecer o homem americano foi a tarefa central dos nossos mais eminentes artistas. Mas este *reconhecimento* de *imagem* e indivíduo que determinaria ou iria determinando — pelo menos do ponto de vista da arte — a *identidade nacional* não é alheia a todo o processo de aculturação a que nos referíamos no início deste trabalho, pois por um lado teria que dar conta das múltiplas interações de correntes culturais que no momento presente nos afetam, e por outro teria que descartar todos os outros elementos negativos do que poderíamos chamar *inculturação*, que deformam ou impedem o desenvolvimento do indivíduo como "plenitude" social. Pense-se em todos os elementos de distorção que pode oferecer o bombardeio de falsa informação a que está submetido o indivíduo dos países dependentes do imperialismo no Terceiro Mundo pelos meios de informação de massa. Mas ao mesmo tempo estes meios proporcionam as bases técnicas de um gigantesco e vertiginoso desenvolvimento de uma cultura universal.

Teríamos que esclarecer aqui que no caso particular do teatro trata-se de produzir uma imagem em que *se reconheçam* o indivíduo e a sociedade de um determinado país e num tempo dado, mas entendendo esta imagem como um elemento produzido na relação palco-público e não somente no palco como habitualmente se pensa ou, mais errôneo ainda, no personagem ou na situação. O que propomos como IMAGEM é aquilo que o público vê através do personagem ou da situação.

A história proposta por Rabelais não é Gargântua, mas a que o leitor medieval descobria *através* de Gargântua: a grotesca gargalhada do povo como imagem irreverente e perturbadora de toda uma sociedade. Colocado o *personagem* nesta circunstância, deve responder a múltiplas exigências e ser concebido como um *espaço* de contradições da sociedade, incluindo neste *espaço* as causas das contradições tal como definira Bertolt Brecht. Porque, para que o reconhecimento seja "verdadeiro", a *imagem* produzida no conflito palco-público deve encontrar um ponto de confluência que poderíamos considerar *histórico* (pois este personagem criador dos conflitos abrange um tempo histórico). Daí a rejeição de Brecht do personagem-modelo proposto por Aristóteles, pois ali o reconhecimento seria intencionalmente *normativo* e não *formativo*.

Válido para determinados momentos de desenvolvimento da sociedade mas não para a situação da nossa América, na qual pensar num personagem-modelo na arte, por um lado seria prematuro (nos países que não alcançaram uma verdadeira libertação), e por outro obedeceria a normas manipuladoras de uma falsa consciência social que só responderia às exigências de ordem imperialista interessadas em deter qualquer avanço social. Isto é, o reconhecimento seria com uma *imagem falsa*, o que evidentemente transtorna qualquer processo de *identidade* nacional.

Um personagem como o Quixote é o *espaço* das contradições de uma época, pois não se limita à imagem de *si própria* como também inclui a contradição de códigos (tais como: cavaleiro andante, século XVII, Idade Média-Renascimento, ideais sobre-humanos e humanos etc.) que dão a possibilidade de produção de uma imagem em que o reconhecimento do público espanhol se produzisse plenamente e colaborasse eficazmente na formação de uma identidade nacional rachada pelas múltiplas catástrofes econômicas, políticas e culturais desse momento da história espanhola. Mas neste momento do reconhecimento na *imagem*, dois códigos estão imbricados. Um deles permite uma leitura clara do personagem e uma compreensão congruente das ações (peripécias); este seria o popular, o que com uma ótica aberta está à procura de uma identidade nacional. O outro representa uma cultura "tradicionalista", que não poderia conhecer plenamente o personagem e, portanto, como através de um cristal opaco, distinguiria apenas a imagem. No caso do Quixote, o veria como um "insensato" e na peripécia somente

poderia ler "despropósitos". Desta forma esta *anagnórise e mutação* de realidades não se detêm nesse "aqui e agora" do século XVII mas, como toda obra de arte, permite uma eficácia de reconhecimento universal no tempo e no espaço.

De forma que este problema da *identidade* não pode ser visto estaticamente. Ele deve ser apresentado dentro de um marco duplo, um nacional, particular, e outro universal. Este último adquire a cada dia maior relevo e importância e por sua vez colabora dialeticamente no enriquecimento do aspecto nacional. Mas este aspecto nacional, de que forma poderíamos encará-lo sem cair em estreitas posições chauvinistas ou populistas?

Este ponto é precisamente o que mais nos interessa tratar do ponto de vista da nossa prática teatral, que é a que temos à mão.

Trata-se de produzir *imagens* que sejam capazes de conter uma realidade vasta, histórica (aspecto diacrônico) e ao mesmo tempo de colaborar neste processo de transformação da sociedade enquanto se vai conformando a identidade nacional (aspecto sincrônico).

Mas este duplo aspecto entra em relação dialética, pois o indivíduo social (público) em processo de formação (de identificação) por sua vez colabora dinamicamente na formação da *imagem* artística. A esse respeito pensava Marx: "O objeto da arte — como todo outro produto — cria um público capaz de compreender a arte e de fruir a beleza. Portanto, a produção não produz somente um objeto para o sujeito, como também um sujeito para o objeto". [5] Aqui nos parece de importância fundamental a formação de um público teatral que passe a fazer parte do processo criativo de uma dramaturgia nacional, considerando esse público como elemento *determinante* e não mais *determinado*. E este assunto do público é precisamente o que define as atuais preocupações dos teóricos mais relevantes do teatro contemporâneo. E é também aqui que encontramos as dificuldades mais profundas no desenvolvimento dos diversos movimentos teatrais da América Latina.

Embora na literatura, por exemplo, tenhamos produzido textos de inegável interesse universal, podemos perguntar-nos até que ponto os países onde foram produzidos colaboraram, como público atual (leitor) na criação dessas *imagens?* Até agora

[5] Karl Marx, *Introdução à crítica da economia política.*

somente foi possível pensar em casos muito limitados de leituras de massa da nossa grande literatura latino-americana, considerando, por um lado, o alto nível de analfabetismo e, por outro, a inoperância dos meios de difusão; dessa forma, a retroalimentação do público em relação ao artista e no que diz respeito à produção da imagem é necessariamente fraca na maioria dos casos. Portanto, este fenômeno não pode ser considerado, para a literatura em geral, de um ponto de vista sincrônico, mas preferentemente a partir de uma perspectiva de tempo dilatado.

Dá-se, pois, o interessante caso de que, enquanto na literatura, a música e as artes plásticas o *reconhecimento* universal se apresenta primeiro e depois (às vezes muitos anos mais tarde) o reconhecimento nacional, no teatro acontece o contrário (falo destas duas últimas décadas) dá-se o primeiro contato com o público, obtendo-se um reconhecimento no âmbito regional e só mais tarde se consegue transcender o espaço nacional. Este, claro, é o processo normal, natural, na criatividade e somente em condições muito especiais de caráter político e social, subverte-se a ordem e apresentam-se casos como o da maior parte da literatura latino-americana, que tem que se desenvolver fora das fronteiras nativas, na Europa ou nos Estados Unidos, para depois penetrar com dificuldade na consciência nacional. Contribuem para tornar mais aberrante esta situação as ditaduras militares do Cone Sul e da América Central. E nos poucos países onde podemos falar de uma relativa democracia, a dificuldade para formar um público que intervenha no processo criativo é enorme, devido ao bloqueio econômico e à oposição sistemática da classe dominante, que vêem neste encontro obra-público o processo de formação de uma *identidade* nacional que põe em perigo, a curto ou longo prazo, sua estabilidade no poder. De modo que seu caráter *antinacionalista* se vai tornando cada vez mais evidente e vai levando suas políticas culturais a estabelecer laços de solidariedade com a política cultural imperialista. Os planos conjuntos de Washington e os organismos culturais dos países latino-americanos são evidentemente as respostas para desviar, deter ou solapar os esforços dos artistas para criar condições favoráveis para o desenvolvimento de uma autêntica arte nacional. Daí seu interesse em apoiar ou sustentar propostas de caráter aparentemente "cosmopolita" que impeçam qualquer aproximação dos problemas sociais, históricos, políticos e mesmo psicológicos de cada nação, isto é, qualquer tentativa de apropriação da realidade por iniciativa

do artista. Apropriação que aos ouvidos da burguesia dominante soa a "desapropriação". (É evidente o afã da "política cultural" da burguesia dos nossos países, de apoiar a todo custo a montagem de obras clássicas em detrimento da dramaturgia nacional ou o delirante esforço para impor produtos "culturais" tão inoportunos como a ópera européia do século XIX protelando o desenvolvimento das formas criativas autênticas.) Além da criação de um público como tarefa básica da arte latino-americana, deparamo-nos com outro aspecto não menos importante, que seria a necessidade de desenvolver condições favoráveis para a pesquisa artística.

Sabe-se bem que no nosso século a aproximação da ciência e da arte é cada dia maior, ou pelo menos seu grau de colaboração resulta indispensável no processo criativo em que "o criador intervém num maior número de operações". [6]

Mas assim como às ciências dos países subdesenvolvidos do Terceiro Mundo lhes foi negada a experimentação, que está na base da produção industrial (e é claro que o imperialismo se reserva plenamente este direito) da mesma forma, na arte, a cultura dominante européista se reserva o direito ao laboratório de pesquisa, ao processo experimental. Aqui se poderiam aduzir razões aparentemente lógicas de ordem econômica, dado o alto custo que representa qualquer dispositivo importante de investigação, mas estas razões são tão inconsistentes como as que são alegadas para os problemas de ordem científica ou técnica, pois a realidade histórica está desmentindo esses argumentos com exemplos como os dos países que conquistaram sua verdadeira libertação econômica e cultural ou como os resultados que obtêm à margem dos interesses oficiais dos países capitalistas com esforços pessoais de artistas ou de grupos de artistas, como é o caso da Corporação Colombiana de Teatro.

Na arte, a *invenção* joga um papel positivo, são as propostas originais, os inventos, que vão criando as bases de uma produção artística autêntica, mas ainda dentro da ordem de idéias que acabamos de expor. Mas estas invenções não podem escapar do seu meio real de produção (como na ciência) que é o *laboratório*, seja ele de trabalho coletivo, como no caso do trabalho mais dinâmico do Terceiro Mundo, a criação coletiva, seja no trabalho de experimentação individual, mas que como *laboratório* tem que assumir seu caráter mais comprometido: o

[6] Abraham Moles, *Poesia experimental, poética e arte permutacional.*

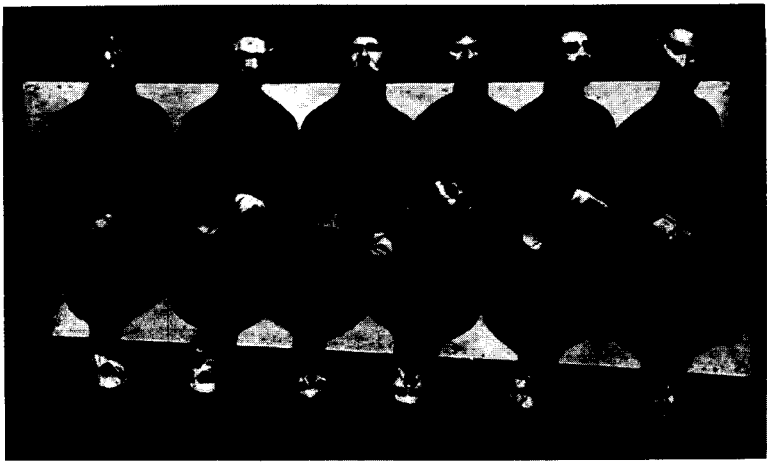
risco do experimento. Abraham Moles, em seu ensaio sobre poesia experimental, define este traço característico da arte do nosso século: "Experiência significa ensaio, mais precisamente ensaios e erros, vacilações sistemáticas, e é nesta *sistemática* que se situa a obra do poeta. Aí o fracasso não é uma coisa vergonhosa, é confessável e confessado: numa ciência nova os fracassos nos ensinam tanto quanto os êxitos. O poeta experimentará com a linguagem; experimentará com a voz, com os sentidos, com a norma e com o individual, provocará sua mensagem sobre os receptores. Em lugar de trancar-se na torre de marfim do gênio ele propõe uma experiência coletiva: em vez de procurar um cenáculo, define um público".

No panorama atual do Terceiro Mundo, em que a ordem de valores tradicionais está sendo subvertida no grande campo de luta pela libertação nacional, a conquista de uma ciência e uma técnica é vista com certa clareza ao longo da história de cada um dos nossos países. Não é assim nas artes. O caminho aí não é tão nítido; às vezes ele se perde, em outras segue rumos inusitados. Esse caminho, que podemos ler a muito custo através de homens e obras concretas: Martí, Mariáteguy, Carpentier, Neruda...

No teatro latino-americano, a contribuição dos elementos da cultura ocidental nestes últimos vinte anos tem sido enorme, tanto a nível técnico, a partir das propostas de Grotówsky e de Peter Brook, bem como a nível conceitual e teórico, de Stanislávski até Brecht, passando por Artaud. Todo este cabedal riquíssimo de contribuições foi assimilado ou causou tremendas indigestões, porém já começa a produzir seus frutos no novo teatro latino-americano. A recepção ou o contato com este aluvião cultural em muitos casos não foi passivo, tendo sido absorvido como um processo de aculturação *criativo* que necessariamente tem que dar como resultado um *novo teatro* e uma nova e diferente proposta. Agora, a grande dificuldade de que falamos antes, ao examinar este choque, está em saber avaliar a contribuição da cultura nativa. E para isso, para ter uma consciência valorativa das nossas próprias contribuições, isto é, da nossa realidade, exige-se o aparecimento de espaços de investigação, de laboratórios que tenham este problema como campo fundamental de trabalho. Por esta razão, precisamente, muitos grupos latino-americanos afiançam seu caráter de equipes de pesquisa e experimentação autêntica através de formas e métodos de trabalho coletivo, que portanto não somente devem

Santiago García, no papel de membro da Direção Nacional Liberal em Guadalupe anos sem conta, *criação coletiva dirigida por S. G., com o Grupo de Teatro "La Candelaria". Na foto, o diretor e o ator César Badillo.*

Cena da peça Diálogo del rebusque, *escrita e dirigida por Santiago García. Na foto, da esquerda para a direita, os atores Álvaro Rodrígues, Nora Ayala e César Badillo.*



Cena da peça Os dez dias que abalaram o mundo, *criação coletiva dirigida por Santiago García. Na foto, os atores Inés Prieto, Patricia Ariza Fernando Mendoza, Alvaro Rodríguez, Francisco Martínez e Hernando Forero.*

Cena da peça La trasescena, *escrita e dirigida por Fernando Peñnuela. Na foto, da esquerda para a direita: Hernando Forero, Santiago García, Adelaida Nieto, Inés Prieto, Francisco Martínez e Betty Rolando.*

produzir (como geralmente aconteceu até agora) *espetáculos de criação coletiva* como também toda uma problemática que focalize o estudo profundo da nossa realidade, que viria a ser a base de toda a nossa produção artística. A grande quantidade de obras e de grupos que apareceram no nosso continente, onde as condições permitiram esse fato nos últimos dez anos, é incomparavelmente superior a tudo o que foi realizado nos cinqüenta anos anteriores. Mas no que diz respeito a toda essa produção, só podemos apresentar um escassíssimo material teórico e de investigação. Pouquíssimas revistas especializadas e um exíguo material, fruto de investigações, de oficinas ou centros experimentais. E na relação destes dois elementos, o prático, da produção, e o teórico, está a chave do futuro desenvolvimento da nossa arte.

Dado o "caráter sincrético inato da arte", ele tem que dar conta de uma vasta realidade na qual estão incluídas as respostas originais que produz a nossa América no campo político e social. Estes novos conteúdos da nossa realidade exigem novas formas de expressão que só serão encontradas no longo caminho da experimentação, na procura de uma originalidade que defina nossa *identidade* nacional. Não se trata, como dizia Brecht, de um debate "estético" dos novos conteúdos, sobre os quais todos estamos mais ou menos de acordo, mas do debate penoso pela procura de uma forma nova, original e própria que defina nossa própria natureza: Galileu não ensina somente uma física nova, mas uma *nova forma* de ensinar a física.

"Éramos uma visão com o peito de atleta, as mãos de janota e a testa de criança. Éramos uma máscara, com calças da Inglaterra, colete parisiense, paletó dos Estados Unidos e chapéu da Espanha. O índio, mudo, girava à nossa volta e ia para a montanha, para o topo da montanha, para batizar seus filhos. O negro, observando, cantava na noite a música do seu coração, sozinho e desconhecido entre as ondas e as feras". Assim nos via o grande teórico da nossa América, Martí. Hoje, as condições naturais mudaram. Tudo deverá passar por mudanças radicais. Velozes algumas delas, lentas outras. Com essas profundas mudanças será alterada também a nossa *identidade*. Aparece o novo homem americano. Produtor de ciência, de técnica e de arte como uma necessidade vital do homem.

Produtor de arte como forma de fixação de valores. O pensamento visionário de Martí previa isto: "Estes países se salvarão porque, com o gênio da moderação que parece imperar,

pela harmonia serena da natureza, com o continente da luz e pelo influxo da leitura crítica que sucedeu na Europa a leitura a olho e de falanstério em que se encharcou a geração anterior, está nascendo na América, nestes tempos reais, o homem real".

Deixamos assim em aberto muitas perguntas e interrogações sobre estes três aspectos de que tratamos: a aculturação, a identidade nacional e a investigação artística. De todas elas, as que mais nos inquietam atualmente são as referentes ao público e às novas formas. Como será obtido esse *contato* do público com a obra artística? Como se desenvolverá um público como colaborador da imagem artística e que tipos de obras e que formas artísticas deveremos desenvolver nós artistas para encontrar um público popular?

Muitas ficam sem resposta, se as olhamos de um ponto de vista imediato, a maioria encontrará a sua resposta se as colocamos numa perspectiva de longo prazo, *histórica*, tal como propúnhamos na primeira parte deste trabalho.

O MOVIMENTO TEATRAL NA COLÔMBIA*

O tema desta conversa que vamos realizar é sobre o movimento teatral existente no nosso país (Colômbia). Muitas vezes me tocou falar sobre o tema em outros países e sempre resultou uma tarefa um pouco pesada, difícil, pois falar do movimento teatral colombiano é bastante complexo, e visualizar a situação real, a localização desse teatro na América Latina é também difícil. Ou se passa uma imagem excessivamente bela, triunfalista — o que é absolutamente falso — ou precisamente pelas terríveis condições em que vive o nosso país por causa do subdesenvolvimento é possível também passar uma imagem de miserabilidade, o que também é falso.

De modo que eu lhes peço o favor de colaborar um pouco comigo, sobretudo na segunda parte do nosso bate-papo, na hora das perguntas, das intervenções, para ver se conseguimos esclarecer um pouco essa aparente contradição que existe entre o desenvolvimento, sobretudo quantitativamente, do teatro colombiano (de uma relativa qualidade) e a situação econômico-social e política que vive o nosso país dentro do contexto latino-americano.

É preciso levar em conta que esta conversa será realizada por alguém que — como eu — tem pouquíssimos conhecimentos sobre economia política, sociologia, antropologia e outras disciplinas que poderiam explicar melhor este fenômeno do teatro colombiano; que a minha situação é a de um trabalhador do teatro que vê esse fenômeno do lado de dentro, e quem está

* Conferência pronunciada em Lima, em 1981, durante o Seminário sobre Teatro e Criação Coletiva.

nessa situação pode perder a perspectiva, as dimensões, e não objetiviza bem os fenômenos.

Primeiramente terei que dizer-lhes, para lhes dar uma primeira imagem do problema, que acabamos de realizar uma Amostra Nacional de Teatro, organizada pela Corporação Colombiana de Teatro, a organização que reúne os nossos grupos de teatro.

Essas amostras de tipo regional realizadas em todo o país e que são convocadas e organizadas pela Corporação Colombiana de Teatro, fizeram com que participasse a grande maioria dos grupos teatrais colombianos nesse evento que é encerrado no mês que vem, com um festival que vai de 25 de abril a 5 de maio.

Dessas amostras regionais participaram mais de cento e quarenta grupos de todo o país; desses cento e quarenta grupos estão sendo feitas seleções, baseadas em avaliações feitas pelos próprios grupos de teatro, para escolher vinte grupos, com os quais se faz o Festival de Bogotá.

Vamos examinar por alto as características desse tipo de organização: nossa agremiação, que tem aproximadamente doze anos de trabalho, é dividida em cinco regionais em todo o país. A regional do Centro trabalha com os grupos que estão em Bogotá, em regiões próximas como Tunja e Villavivencio e regiões um tanto afastadas, como Tolima e Neiva.

Nessa regional participaram mais ou menos setenta e cinco grupos: trinta e cinco de Bogotá, onze de Neiva, uns vinte de Ibagué e outros de Tunja e de Villavicencio. Dentre esses foram selecionados dezessete grupos. Existe outra regional em Cáli, que hospeda os grupos do Ocidente colombiano; Medellín possui mais uma regional; na Costa Atlântica, perto de Barranquilla e de todas as cidades vizinhas, foi proposta a criação de uma sub-regional com sede em Ocaña.

O mais interessante que foi possível ver nesta última amostra, esta quinta amostra, que vai culminar no V Festival de Teatro, é o fato de que tenhamos conseguido fazer com que os grupos de teatro que participam das amostras, baseados em discussões, polêmicas e avaliações diversas, selecionem eles próprios os melhores grupos que se irão apresentar no Festival. E estamos fazendo isto desde que foi fundada a corporação — há treze anos — e como vocês podem perceber trata-se de uma tarefa dificílima, porque nós, homens de teatro, somos pessoas com fortes tendências para o individualismo, para refugiar os

grupos nas nossas estreitas posições personalistas, para o recolhimento subjetivista em que cada grupo acredita ser o melhor, para rechaçar a crítica dos próprios companheiros que fazem teatro.

Isto fez com que nossa organização tenha tido deserções de grupos importantíssimos, que nos tenham atacado porque nestas eleições existem manipulações, especialmente de tipo político — que existiram, evidentemente — de todos os setores da esquerda que querem intervir nisso, transportando os problemas especificamente políticos ao terreno da estética.

Mas no entanto fizemos com que prevalecesse — recebendo as críticas que vêm dos mesmos grupos, da organização — o critério da avaliação no que diz respeito à seleção, que tinha sido o ponto falho nas primeiras amostras. Isto é, se existiam vinte grupos que iam participar de uma amostra, eles começavam se apresentando e depois dessas apresentações — para o pessoal do teatro e o público — vinha uma espécie de foro, discussões depois das quais eram escolhidos os grupos: dos vinte, três ou quatro participavam do Festival.

Isso chegou a provocar tensões muito fortes, chegou quase a anular estas possibilidades organizacionais que vinculam o teatro de uma maneira congruente e real ao público da massa que participava das amostras. E resolvemos, gradualmente, dar muito mais importância à avaliação e às discussões do que ao problema da seleção. Considerando, é claro, que a seleção (o fato de se fazer um festival) era antes de mais nada uma exigência que o Estado nos impunha, pois é ele quem financia as amostras e o Festival e que exige que exista o Festival, que exista concorrência porque vivemos num país capitalista, onde este problema da concorrência não pode ser evitado para que os melhores cavalos possam chegar em primeiro lugar.

E sabendo que isso não pode ser assim no terreno das artes, e tendo que fazer algumas concessões nesse sentido, resolvemos impor leis internas a estas amostras, e aumentar o número de avaliações. Isto é, apresentam-se quatro grupos e imediatamente é feita, no mesmo dia, uma sessão de avaliação, e essa sessão de avaliação é feita de forma que acabe prevalecendo a seriedade, o alto nível da discussão. De que forma isso acaba prevalecendo? Escrevendo as avaliações, evitando os discursos, a divagação, a especulação, cada grupo tem a obrigação de apresentar a sua avaliação escrita sobre o desempenho dos quatro grupos que se apresentaram.

Assim, a eliminação dos grupos que a maioria vê que não atingem um mínimo de qualidade aceitável, tendo em conta fundamentalmente o público, vai tornando-se menos difícil. De forma que neste ano, mesmo com a participação de um número tão grande de grupos, neste ano conseguiu-se o melhor nível e um mínimo de enfrentamentos violentos entre os grupos. Existiram, em verdade, alguns enfrentamentos, porém racionais, que são os mais frutíferos. E todos entendemos que com a crítica de uns e outros, e a crítica mais aberta, sem papas na língua, podemos ir vencendo as barreiras iniciais.

Isto tornou possível que a qualidade do movimento se elevasse, o que é um dos propósitos fundamentais da nossa agremiação, a elevação da qualidade.

O outro problema que permitiu que esta organização atingisse esse nível e a essa espécie de solidariedade interna é a própria situação política interna do país, que nos faz pensar que se não estivermos muito unidos poderemos ser as vítimas da tremenda repressão em que estamos vivendo. Mas a Corporação é uma agremiação que já conta com setenta e cinco grupos de mais de duzentas pessoas, e que apresenta um bloco forte, que faz com que a repressão não seja tão violenta como poderia ser.

Isso não quer dizer que pelo fato de que nós tenhamos a agremiação sejamos invulneráveis. Nada disso. Vocês sabem que uma agremiação artística desse tipo, na hora difícil de uma repressão forte seria eliminada sem pestanejar.

O terceiro fator, além destes dois anteriores que acabo de explicar para iluminar este fenômeno atual, é o fato de haver permitido que existisse dentro da nossa organização uma democracia estética; de não haver tentado impor normas estéticas, linhas estéticas dentro do movimento. De respeitar, fundamentalmente, as tendências mais diversas dentro dos grupos, de respeitar o trabalho dos outros. Considerar que o melhor é o que necessariamente se irá impor; e que o mau teatro, mesmo sendo sustentado pelas melhores intenções do mundo, deve ir sendo eliminado; e isso deve ser feito por meio do bombardeamento, de todas as críticas feitas por nós mesmos, embora estejam sendo exibidas as bandeiras mais caras que aparecem nos movimentos de tipo político.

Esta é a situação que temos neste momento; agora seria necessário que olhássemos para trás, para ver qual é a origem deste fato inusitado, de que no nosso país possa existir um número tão grande de grupos, que possamos quatrocentas pes-

soas viver para esses grupos, discutir sem que haja mortos e feridos, e que possamos chegar a conclusões, como o fato de selecionar vinte grupos em cento e quarenta sem a intervenção de pessoas de outros estratos, de outras esferas.

Há uma frase de Plekhânov, que me interessou muito, que diz que a tendência da arte pela arte surge quando existe um divórcio entre o artista e o meio social que o rodeia; e isto, nos trinta e cinco anos de existência que tem atualmente o movimento, tem sido uma constante importante observada no país.

Eu acredito que o problema começa a ser percebido a partir de 1948, imediatamente depois da Segunda Guerra Mundial, quando em Bogotá se produz o que todos vocês na América Latina conhecem como o Bogotazo, isto é, o cruento levantamento popular que se produz pelo assassinato do líder Jorge Eliécer Gaitán, que levanta as massas das cidades colombianas e que dá como resultado a iniciação de uma terrível guerra popular, que nós chamamos de "a violência", que custou ao país, a partir desse 9 de abril de 1948, trezentos mil mortos, a maioria, é claro, gente do povo, camponeses, crianças, mulheres violadas...

Esse 9 de abril de 1948, toda esta época, abala com muita força as camadas médias, os estratos de onde habitualmente saímos e por onde navegamos os que nos dedicamos à arte, à cultura, isto é, os intelectuais, que estamos quase sempre nas camadas médias; e nos abala terrivelmente porque até esse momento a maioria dos artistas na Colômbia eram pessoas que viviam nas suas redomas de cristal, nos seus nirvanas, que eram poetas, escritores — um ou outro homem de teatro — e que viviam totalmente desligados do meio social que os rodeava. Então, obviamente, o que acontecia com a pintura, com as artes plásticas e todos os gêneros artísticos, era a arte pela arte, a mais completa arte pela arte; a arte abstrata e toda essa quantidade de coisas estranhas que existiam naquela época.

E essa comoção terrível de 1948 começa a fazer com que o artista, o intelectual tome consciência de uma terrível, cruenta, pavorosa realidade; ele começa a perceber que faz parte e tem que conviver com essa situação, e mesmo que não queira conviver, a própria situação vai fazer com que ele conviva, por mal ou por bem.

Bogotá era uma cidade, em comparação com Buenos Aires, México ou Lima, muito provinciana, era uma cidadezinha, com pouquíssimos habitantes, sem nenhum movimento de teatro co-

mercial como o que existia em Buenos Aires, onde tinha havido uma grande imigração de italianos, de europeus, de estrangeiros naquela época de fins dos anos 40 e os anos 50, que também houve no Chile, no México e aqui em Lima. Na Colômbia não, pois sendo a capital Bogotá localizada no centro do país, no meio das montanhas, era inimaginável o teatro comercial. Havia um teatro mais ou menos popular que copiava as comédias e as companhias espanholas e francesas que de vez em quando passavam por Bogotá, mas em geral não havia nada.

A violência e a própria situação econômica em que entra o país depois da guerra, que em certa medida favoreceu o país, pois fez com que da noite para o dia Bogotá começasse a se transformar numa grande cidade; que a industrialização começasse a modificar todo o país; que começasse a crescer um grande número de cidades em todo o país, que na atualidade chegam a ser mais de uma dezena, muitas delas com mais de um milhão de habitantes.

E que, é claro, ao crescer e industrializar-se o país, quando começa a receber grande influência da Europa e da América do Norte, aparecem também este problema e este fenômeno do teatro que, não tendo como antecedente o teatro comercial, começa então com o teatro que nesse momento nos chega com a imagem do que era o teatro da Europa, mas do teatro mais avançado que havia na Europa nesse momento. E que era o que havia de mais avançado na Europa em fins dos anos 40 e início dos anos 50?

Bertolt Brecht, que já tinha formulado suas propostas, o início na Inglaterra do teatro da ira e, por outro lado, o teatro do absurdo. E o que vinha como imagem do teatro da Espanha era uma coisa caduca, algo que nós intelectuais rejeitávamos; o teatro espanhol era, pois, o teatro do século passado.

Chega também a televisão em 53 ou 54, aparece também esse fenômeno da televisão, que exigia que houvesse representações ao vivo na televisão. Os que vão colaborar nestes programas de televisão, nesses teleteatros, como se chamavam na época, eram atores que mal sabiam atuar e que vinham preferentemente do radioteatro, que já existia, e eram atores que tinham uma bela voz mas não sabiam atuar com o corpo; havia uma dissociação entre o que era o corpo do ator de rádio e a voz. Havia fenômenos estranhíssimos, por exemplo galãs jovens do rádio que tinham uma voz maravilhosa, e que ao

ouvi-los todo o mundo imaginava um sujeito de peito estufado, loiro, alto e de olhos azuis, mas que ao vê-lo na televisão parecia um anão, vesgo, de pernas tortas, estranhíssimo, que de galã jovem não tinha nada, além da belíssima voz.

Este foi o primeiro dos descalabros do problema fundamental da televisão, que era nessa época o programa ao vivo — que hoje já não tem mais razão de ser, pois os enlatados e os videoteipes prevalecem, mas naquela época tudo tinha que ser vivo — além da televisão que tinha sido trazida pelo governo militar que tínhamos naquele momento, fruto dessa tremenda violência, o governo de Rojas Pinilla, que a tinha trazido para ele poder falar pela televisão, para que o mundo o visse, mas não podia falar durante as dez ou doze horas diárias de televisão que tínhamos; falava durante duas horas, mas o restante, o que fazer com as outras dez horas? Então mandaram trazer o melhor diretor de teatro do mundo para que organizasse uma escola e formasse atores para preencher as dez horas que Rojas Pinilla não podia utilizar.

Os emissários percorreram o mundo inteiro à procura do melhor diretor de teatrto que falasse espanhol — claro, pois eles não podiam trazer um senhor que falasse alemão — e voltou do México um dos enviados e disse: "Encontrei o melhor diretor de teatro do mundo, que está no México, é um japonês que se chama Seki-Sano e fala espanhol perfeitamente". "Tragam esse homem custe o que custar", disse Rojas Pinilla.

O homem veio, foi instalado no melhor hotel que tínhamos lá, numa suíte, e lhe foram dadas todas as facilidades para que fizesse uma grande escola de teatro e formasse essa geração de artistas de que tanto necessitávamos. Seki-Sano pediu tudo o que pôde: uma escola nas melhores condições, publicaram-se anúncios nos jornais: chegou o melhor diretor de teatro do mundo, Seki-Sano, o fundador do teatro mais importante que havia nesse momento no México. E foi para lá que fomos estudar, por volta de 1956, junto com um grupo de gente que estava interessada no problema do teatro.

E Seki-Sano, embora não fosse o melhor diretor de teatro do mundo, conseguiu ser um dos melhores; um dos melhores no sentido da sua formação. Seiki-Sano tinha sido discípulo de Meyerhold, tinha estudado na União Soviética, no Teatro de Arte de Moscou e outro dos seus mestres tinha sido Bakhtankhov, que tinha sistematizado os ensinamentos de Stanislávsky. A partir de 1930 tinha tentado, depois de fazer todos os seus

estudos na União Soviética, entrar no Japão, o que não conseguiu pelo fato de estar chegando da União Soviética, numa época de terrível repressão no Japão, depois tentou ir para os Estados Unidos, onde suas possibilidades iriam ser ainda mais remotas, e acabou indo para o México, onde teve boa acolhida, embora viesse da União Soviética. E aí ele formou o teatro realista mexicano.

Bem. Uma vez instalado em Bogotá, começou imediatamente a trabalhar para ver se realmente poderia realizar a tarefa um pouco absurda que lhe era proposta pelo governo militar que tínhamos nessa época, o governo de Rojas Pinilla.

Mas evidentemente, um ano depois de haver formado a escola, depois de um ano de trabalho, os homens do governo, meio loucos, perceberam que o homem era "comunista". É claro, se o homem vinha da União Soviética só poderia ser marxista; além disso ele tinha estado no México durante um longo tempo, numa época em que o país era quase socialista. Então, de um momento para o outro foi mandado embora, tendo ficado apenas um ano.

Foi levado em poucas horas da elegante suíte que ocupava no hotel para o primeiro avião que partisse para o México; quase nem teve tempo para fazer as malas. E nós, que estudávamos com ele, quase nem tivemos tempo de nos despedir dele nem de organizar ou ordenar todo o material de trabalho feito durante um ano. Mas ele tinha previsto esse problema; era um homem muito inteligente, sagaz, muito japonês, muito asiático, e tinha previsto que isso iria acontecer; de modo que no ano em que ficou conosco fez todo o mal que pôde. Conseguiu envenenar um monte de gente que tinha feito seus cursos de formação de acordo com o sistema de Stanislávsky, porém não aplicado dogmaticamente.

Então ele deixou essa terrível semente plantada nas costas destes senhores que o tinham trazido, e os que ficamos em 1956-1957 e que evidentemente já tínhamos que trabalhar na televisão — pois para isso tinha sido feita a escola — começamos a desenvolver todos os planos, todas as idéias de Stanislávsky. E uma das suas idéias fundamentais era que não nos formava para que fôssemos atores exclusivos de televisão, mas que fôssemos atores de teatro, bons atores de teatro, que poderíamos eventualmente trabalhar na televisão enquanto nos permitissem, e isso foi possível somente durante dois anos, de 1957 a 1959.

Em 1959 houve um grande conflito na televisão, que era nacional. Já tinha caído o governo de Rojas Pinilla e tínhamos um governo democrático — diziam que era democrático —, de alguns senhores civis, mas que agiam mais rápida e decididamente que o próprio governo militar que havíamos tido anteriormente. Então já com esse governo civil em 1959, civilmente entregaram a televisão às empresas comerciais: Colgate-Palmolive, Coca-Cola, Marlboro etc. e tal, e as experiências que estávamos fazendo na televisão para encontrar uma linguagem televisiva própria, não tentando fazer teatro na televisão nem cinema na televisão, querendo realmente encontrar a linguagem específica da televisão, pois todo esse programa que somente podia ser pago pelo Estado, como programação cultural, para estas casas comerciais não tinham nenhum significado, não era rentável...

Mas a maioria de nós já havia sido profundamente envenenada e acabamos indo embora. E fundamos, em 1959, os primeiros grupos de teatro independentes. Um dos primeiros, fundado em 1959, foi o Teatro do Mocho, com esses egressos dos ensinamentos do senhor Seki-Sano.

O Teatro do Mocho começou a reunir muita gente, tendo sido nele que se formou Carlos José Reyes, uma das pessoas importantes do melhor teatro colombiano.

Por outro lado, mais ou menos nesta mesma época, em Cáli, que já estava começando a se transformar numa cidade, foi fundada uma escola de teatro. E desta vez não trouxeram um japonês, pois já estavam escaldados. Chamaram um espanhol, com o qual aconteceu quase a mesma história do japonês. O espanhol chamava-se Cayetano Luca de Tena, um diretor muito sério de bom teatro espanhol, que por razões diferentes das especificamente políticas, em pouco tempo também abandonou a escola, e nesta escola ficou uma das pessoas que tinham vindo formadas da Argentina e de outros lugares, que era Enrique Buenaventura, que continuou com o Teatro Escola de Cáli, o TEC.

Depois entramos em contato, os grupos que nós tínhamos em Bogotá com os grupos independentes que se formaram em Cáli. Posteriormente formaram-se outros grupos deste mesmo tipo em Medellín e, não havendo teatro comercial — o que era a grande vantagem — o público interessado neste fenômeno do teatro, formado por arquitetos, médicos, pintores e o pessoal que vai habitualmente às exposições, aos museus e aos coque-

téis, especialmente do mundo artístico, se foi agrupando em torno deste núcleo dos anos 59 e 60.

Este primeiro público nos apoiou muito, ademais pelo fato de que nós, nesse momento, tínhamos como material de trabalho imediato o melhor teatro que nesse momento estava sendo feito na Europa. As revistas de teatro que chegavam naquele momento começavam já a trazer o fenômeno Bertolt Brecht no início dos anos sessenta. Bertolt Brecht tinha morrido em 1956. Em 1955 seu grupo se tinha apresentado em Paris e tinha tido um sucesso que abalou a Europa inteira com sua *Mãe coragem.*

Então, através dessas revistas e desses meios de difusão interoceânicos, conhecemos Brecht e começamos a montar suas obras: a primeira a ser montada foi *Os fuzis da senhora Carrar,* em 1957.

Proliferaram grupos de tendência independente, e a primeira coisa que esses grupos tinham que fazer era conseguir uma sala, pois a sala do grupo se tornava o meio de defesa da profissão, era preciso que eles tivessem nas suas mãos o meio de produção. Uma espécie de programa que era fixado por cada grupo dava como prioridade número um que se conseguisse uma sala, pois enquanto não tivéssemos uma sala a situação iria ser difícil.

Até que chegamos, nestes anos sessenta, a comprovar que o número de grupos independentes, que no início não foi grande, produziu a grande proliferação do teatro universitário, um fenômeno que também nos vinha da Europa. Em Paris, em Berlim, nas grandes capitais européias, os anos sessenta, para o movimento universitário, foram definitivos na história política e social destes povos.

Esse fenômeno também chegou até nós, verificando-se o grande auge do teatro universitário, quando praticamente todas as universidades tinham teatro. E também, naqueles anos sessenta, verificou-se a proliferação das universidades. Qualquer um podia formar uma universidade: duas pessoas reuniam umas poucas idéias, algum dinheiro, alugavam um saguão ou um pátio e fundavam uma universidade.

As pessoas se matriculavam, então era alugada a casa do vizinho ou mais um pátio, e de repente percebemos que havia em Bogotá quarenta e cinco universidades, sendo que agora são noventa. Todo o mundo tem universidades por aí, é um negócio fantástico e seguro. E todas as universidades tinham grupos de teatro e existiam grandes festivais de teatro universitário.

E a efervescência chegou ao seu auge no ano de 1968, ano decisivo para a história das universidades do mundo inteiro (maio de 68). Estes festivais universitários chegaram a ser muito importantes. A quantidade deles era realmente enorme, mas dentro da quantidade havia pouca qualidade.

Foi realizado o Festival de Manizales, em que muitos de vocês participaram, que foi um fenômeno bastante simpático, pois Manizales é uma cidade que fica nas montanhas da Colômbia, muito mais provinciana ainda que Bogotá — nessa época — mas era o centro de uma região produtora de café, muito rica, isto é, com muitos ricos, o que é raro. Proprietários muito ricos, não tanto da terra, pois sendo o terreno muito acidentado, o fato de ter grandes extensões de terra não é muito rentável, sendo que o minifúndio é mais vantajoso, isto é, que exista a propriedade privada, que cada camponês tenha sua pequena parcela de terra, que ele próprio cultiva, e que exista quem lhe compre seu café, é esse o negócio.

Então essa cidade enriqueceu muito, capitais importantes foram levantados lá e de repente, eu não sei o que aconteceu, deve ser que a alguém lhe sobrou muito dinheiro e resolveu construir um teatro. O melhor teatro, ele disse, da América Latina. Então foi construído um teatro gigantesco, com toda a mais moderna aparelhagem que vocês possam imaginar, palco giratório, mais de quatrocentos refletores e um sistema de iluminação eletrônico que ninguém conseguiu manipular.

E evidentemente, com um teatro desse tamanho, e diante do fato de que lá não existem grupos, resolveram fazer um festival de teatro, isto é, trazer todos os grupos que pudessem, sobretudo dos que mais abundavam, que eram o de teatro universitário. E então foi lá instalado o festival internacional de teatro universitário. E assim começou a funcionar este programa em Manizales. Tornou-se um centro muito importante, freqüentado por pessoas deveras importantes, como por exemplo Pablo Neruda. Num dos primeiros festivais participou do júri o atual ministro da Cultura da França, Jack Lang. E o crescimento do teatro universitário se tornou tão grande que ultrapassou seus próprios limites e foi preciso convidar outros grupos internacionais que não fossem universitários e lá se apresentaram grupos como a Quadra de Sevilha, como o teatro Stu, da Polônia, como os grupos de teatro daqui do Peru, mas o teatro universitário continuava constituindo a base do programa. E evidentemente os universitários, sobretudo nos anos setenta, se torna-

vam cada vez mais radicais e os grupos de teatro, que eram os representantes dessa radicalização das idéias políticas da universidade, foram transformando o teatro num grande centro de discussão política.

E naquela cidadezinha, onde durante o ano todo o evento mais importante eram as procissões do bispo, bem como as festas na casa do senhor governador, essa onda de discussões sobre marxismo e as últimas tendências da esquerda e da política aterrorizaram as altas esferas e, de um dia para o outro, o bispo e as senhoras mais importantes de Manizales conseguiram que o governo retirasse seu apoio financeiro ao festival, aos organizadores deste festival, e o festival acabou.

Acabou o festival e posteriormente foram acabando um por um todos os grupos universitários, fenômeno que aconteceu em toda a América Latina nestes anos setenta. Descobriu-se que o elemento mais importante dos grupos universitários era o diretor, e que acabando com o diretor acabava-se com o grupo.

Todos os diretores dos grupos universitários tinham um ordenado, e deixando de receber esse ordenado o diretor ia embora. Os atores, que eram estudantes universitários e que funcionavam muito bem durante dois ou três anos, nos primeiros anos da carreira, quando entravam no quarto ano viam a coisa muito perigosa para a sua profissão e, diante disso, desistiram.

E eles foram acabando, acabando de tal forma que no fim da década de setenta não sobrava quase nenhum grupo de teatro universitário. Ficamos, alimentados por esse extraordinário movimento do teatro universitário, os grupos independentes, que durante toda essa época conseguimos consolidar-nos, a maioria tendo conseguido uma sala de espetáculos, e tínhamos procurado, através da nossa organização — a Corporação Colombiana de Teatro — solucionar essa aparente contradição entre política e arte, entre o popular que se misturava muito com o terreno político (existe uma confusão entre o popular e o político) e qualidade, isto é, nível estético.

Através de discussões, de lutas no seio da nossa organização, e de discussão com o público, nossa tendência permanente foi a de elevar a qualidade para poder fazer um teatro profundamente popular, isto é, que se o destino da nossa arte era esse setor dinâmico importante da sociedade que é a classe operária e o proletariado, que são as pessoas dos bairros marginalizados, que nunca vêem arte, que é todo esse povo ávido de cultura, se esse era o destino da nossa arte, e nós respeitávamos

verdadeira e profundamente esse povo, deveríamos levar a esse povo o melhor que nós pudéssemos produzir, não concordando com a concepção populista de que, tratando-se de um "pobre povo" deveríamos levar a ele um "pobre teatro".

Não confundir com essas ondas do teatro pobre, que estiveram tão na moda nos anos setenta. Entendíamos que era teatro pobre no que diz respeito aos utensílios, que rejeitava a aparente riqueza do teatro, do aparente formalismo que tentava encobrir com sua forma a qualidade. Assim foi entendido, e não que o teatro pobre deveria ser também pobre de idéias, pobre de conceitos, pobre teatro.

E o público passou a ser o fator determinante da nossa proposta. Esclarecida parcialmente esta discussão que reinou nos anos sessenta e inícios dos setenta, vimos que a base fundamental do desenvolvimento do nosso teatro, que nos poderia proporcionar as futuras bases de um desenvolvimento, era que deveríamos levar muito em conta este fenômeno do público acima de tudo.

Este fenômeno do público, e não de um público qualquer, como esclarecemos no seminário que organizamos aqui, mas o público mais dinâmico da sociedade, o público que representa os setores mais organizados de uma sociedade; mais dinâmico, mais qualificado, não em quantidade mas em qualidade, esse público ia ser o nosso aliado, o nosso guia. Para isso consideramos que essa qualidade era evidentemente muito difícil de encontrar dentro da burguesia; pode ser que houvesse gente que pudesse ajudar, mas era muito pouca.

Onde iríamos encontrar essa essência favorável ao desenvolvimento? Pois evidentemente, e sem fazer obreirismo nem paternalismo no seio da classe operária, que como classe, neste momento de industrialização que vivemos, é o mais dinâmico que tem esta sociedade. E esta classe operária nos proporcionou três pontos básicos:

1. O problema da temática.
2. O problema da forma.
3. O problema da organização.

O que entendíamos, no final dos anos sessenta, que era a temática? Organizamos umas reuniões, uma espécie de jornadas com operários de diversas agremiações, de diferentes estratos, de diversas posições também, através da nossa organização, a Corporação Colombiana de Teatro, tendo sido essa uma das primeiras tarefas que cumprimos.

A razão pela qual formamos a nossa organização foi porque precisamente este ano de 1968 foi o da maior agressão ao movimento teatral colombiano: pretendiam fechar as poucas salas que tínhamos pois alegavam que não cumpriam as exigências dos regulamentos oficiais, que não tinham um determinado número de portas, e escadarias em tais condições, e banheiros adequados, e todas as exigências que são feitas aos cabarés e que então por não termos preenchido todas as exigências iriam nos fechar as salas. Proibiram alguns espetáculos de teatro por diversos motivos e nos vimos na necessidade de organizar uns vinte grupos de teatro, apresentando-nos como um bloco unido para protestar contra essas primeiras arbitrariedades que eram praticadas contra nós. Conseguimos de certa forma ganhar essa briguinha nesse momento e acabamos nos consolidando.

Imediatamente começamos a trabalhar com as organizações da classe operária, já como uma organização. Fizemos onze sessões para os operários, apresentamos a eles as peças de teatro que tínhamos nesse momento, e não somente as peças de teatro: a orquestra filarmônica uniu-se a nós, fizeram-se concertos de câmara; apresentaram-se alguns filmes, organizaram-se atos culturais aos sábados, durante onze sábados, com longas discussões e polêmicas. O que tínhamos naquele momento eram peças de Brecht, de Peter Weiss, clássicos de Shakespeare, de Ésquilo, de tudo, dos gregos até os autores mais contemporâneos: todo um leque de opções para serem discutidas.

Finalmente resultou que a temática que nos propunha este público era a de nós mesmos. Eles diziam: "São muito bonitas suas obras, companheiros, lindas, essas obras daquele alemão são muito belas. Mas nós queremos fundamentalmente ver nelas os nossos problemas; é verdade que através dos problemas que apresenta o alemão também estão os nossos problemas; mas gostaríamos que fossem de primeira mão, que fossem feitos por vocês mesmos".

Isto é, no fundo nos propunham o que de vanguardista deve propor a si próprio o artista, que fôssemos originais. Na sua linguagem eles nos diziam: vejam, companheiros, por favor não plagiem, sejam originais, encontrem e tratem a sua própria temática, formem uma dramaturgia nacional. Isso foi o que nós entendemos. Provavelmente nos tenham falado de outra maneira, muito mais simples, mais enxuta. Mas nós tivemos que entendê-la assim; sofremos muito para entendê-la, pois

é de imaginar a admiração que tínhamos por Bertolt Brecht e por todos esses outros senhores tão importantes; e de repente encontrar-se sozinho e desamparado tentando fazer nossas obras, era realmente uma tarefa bem difícil. E começamos a montar as pouquíssimas obras de teatro nacional que por aí andavam, realmente de teatro nacional; porque essas obras existiam, mas era preferível, diante delas, montar um espanhol qualquer do século XIX. Eram obras escritas por alguns senhores dentro dos seus gabinetes, copiando o estilo mais conservador, mais arcaico, mais fora de moda dos mesmos autores do século passado; então não havia nada a fazer.

E nós já tínhamos passado pelo processo de conhecer o que era o teatro contemporâneo, norte-americano e europeu, de modo que já era muito difícil voltar atrás.

E os poucos autores que havia, não eram mais de três, que pudessem dar conta da temática que exigia a classe operária, eram Enrique Buenaventura — que já começava a escrever as suas obras —, Carlos José Reyes, que tinha escrito uma peça que ainda continua sendo representada e que se chama *Soldados*, baseada numa greve ocorrida em 1928 nas Bananeiras, uma obra que se tornou rapidamente propriedade exclusiva da classe operária na Colômbia, Jairo Aníbal Niño e um ou outro que dava seus primeiros passos.

Dessa forma vários grupos resolvemos arriscar-nos a criar (inventar) nós mesmos nossas próprias obras, não como resultado de uma pose esteticista mas movidos pelas exigências do momento. Assim nasceu a "criação coletiva" no nosso país. Seus resultados, bons ou maus, muitos de vocês hoje em dia já os conhecem.

O JOGO DAS IMAGINAÇÕES NA DRAMATURGIA BRECHTIANA

Num artigo intitulado "A imaginação do signo", Roland Barthes propõe que se faça, com o tempo, uma semiologia dos semiólogos, isto é, uma pesquisa que o autor considera necessária, sobre o significado do estudo do signo, para que a sua meditação não se limite à teoria do signo e de suas relações com a realidade, mas que se amplie ainda mais no sentido de mais interpretações, ou o que Barthes chama consciências da história da cultura e de determinados estágios da estética e da criatividade.

Propõe ainda três grandes concepções ou *imaginações* do signo que possam interpretar suas relações internas e externas com outros signos e com outros objetos. "É preciso imaginar", diz, "uma ampliação que inclua tipos de imaginação muito mais amplos que poderíamos supor em movimentos em muitos outros objetos além do signo". [1]

Partindo do princípio de que todo signo implica três relações, uma interior, a do significado com o significante, que seria definida como uma *relação simbólica*, e duas exteriores, uma com outros signos similares ou não similares que estabeleceria uma *relação paradigmática* e outra, a terceira, com outros signos vizinhos, adjacentes, que determinariam uma *relação sintagmática*, seria possível dizer que todo signo está em condições de ser "visto" por quem o analisa, privilegiando uma destas três relações.

Esta visão do signo será designado então como uma consciência, que nos três casos de relação se apresentaria como a

[1] *A imaginação do signo*, Roland Barthes.

consciência simbólica que privilegiaria a relação em profundidade entre o significante e o significado; a *consciência paradigmática*, que daria especial importância à relação do signo com seus "irmãos" ou com a "reserva" seletiva na qual foi escolhido e por último a *consciência sintagmática* que seria acentuada na relação do signo com seus vizinhos, antecedentes ou conseqüentes.

Continuando este discurso, Barthes acaba outorgando a cada uma destas consciências um espaço no mundo da criatividade estética e científica, isto é, uma *imaginação*.

Atribui à imaginação simbólica ou profunda a crítica bibliográfica ou histórica, a sociologia das visões, o romance realista ou introspectivo e, de forma geral, as artes ou as linguagens "expressivas", que dão, como sentido específico à obra de arte, a *soberania* do significado, originado de explorações no interior do indivíduo ou na história. [2] À imaginação formal ou paradigmática pertenceriam as criações que se ocupam das variações de certos elementos recorrentes, tal como acontece nos sonhos e nas narrações oníricas ou aquelas em que a estética implica o jogo de certas comunicações (por exemplo os romances de Robbe-Grillet). E a imaginação sintagmática ou funcional se ocuparia das criações que estão dirigidas, em seu processo de elaboração, às relações de oposição, continuidade e solidariedade como elementos descontínuos móveis. Aí ele coloca a poesia, o teatro épico a música serial e as composições estruturais, de Mondrian a Butor.

Embora o autor esclareça muito pertinentemente que estes três tipos de relações coexistem uns com os outros em cada signo e que a "visão" somente hierarquiza um dos três e portanto ele é definido como consciência e posteriormente como imaginação, seria interessante analisar do nosso ponto de vista especificamente teatral os espaços da criatividade simbólica, paradigmática e sintagmática a partir das propostas teóricas e práticas de um dramaturgo que influiu, de forma positiva ou negativa, em mais de cinqüenta anos de teatro contemporâneo: Bertolt Brecht.

Brecht coincide com Aristóteles num ponto básico, ao afirmar que *a fábula é a alma do drama*, isto é, que o encadeamen-

[2] Aqui poderia ser mencionado como exemplar o romance de Thomas Mann.

to das ações constitui a engrenagem fundamental na qual se sustenta todo o resto da estrutura teatral, e que esta ordenação ou concatenação deve constituir uma totalidade pois nenhum dos seus elementos pode sobrar ou ser prescindível. Mas é necessário registrar que esta concatenação de caráter *sintagmático* tem profundas diferenças em relação ao sentido do drama, aristotélico ou não aristotélico, proposto por Bertolt Brecht. E ainda no caso do não aristotélico encontramos diferenças notáveis entre o teatro épico tradicional e o que poderíamos designar como épico brechtiano, segundo a classificação de Kathe Rulicke-Weiler em seu interessantíssimo trabalho sobre a dramaturgia brechtiana. [3]

Na fábula, segundo a tradição aristotélica, os acontecimentos seguem uns aos outros num encadeamento de causa e efeito para conformar uma unidade absoluta. Esta ordenação sintagmática, própria da tragédia grega estudada por Aristóteles na sua *Poética*, não convém à proposta do novo teatro tal como a apresenta Brecht, pois para os objetivos de uma nova forma "as diversas partes da fábula devem ser suscetíveis de se extrair da totalidade, para que assim possam ser comparados com suas partes correspondentes na vida real. Sobre o palco, livre de qualquer causalidade da vida, deve ser visível também o essencial da realidade". [4]

Desta afirmação depreendem-se para nós diversas observações.

Num primeiro lugar o eixo de continuidade deve desenvolver-se ou progredir de forma que os seus elementos possam ser relativamente isolados com a finalidade de que *"o curso da fábula deva ou possa ser descontínuo"*. [5] Num segundo lugar, a exigência deste ordenamento tem como propósito dar a possibilidade a cada um dos elementos da série de poder ser comparado com outros (da vida real ou do mundo da ficção).

Isto é, ao privilegiar a imaginação sintagmática é preciso recorrer imediatamente ao eixo de seleção, isto é, ao campo pertencente à imaginação paradigmática, pois o sentido da disposição dos acontecimentos não teria nenhuma razão se carecesse de possibilidades de relação com outros elementos exteriores.

---

[3] *A dramaturgia de Brecht*, Kathe Rulicke-Weiler. Ed. Arte e Literatura. Havana, 1982.

[4] Kathe Rulicke-Weiler.

[5] Bertolt Brecht. *Escritos de teatro*. Editora Nueva Visión.

Na fábula da dramaturgia brechtiana um acontecimento ou uma ação segue-se a outra com *uma especial liberdade;* os acontecimentos não surgem inexoravelmente uns dos outros como na fábula aristotélica, o que impede a relativa independência, a possibilidade não somente de serem analisados isoladamente, aprofundados verticalmente nas suas relações internas como elementos isolados da unidade ou da totalidade absoluta, mas comparados com outros acontecimentos "vizinhos" ou "irmãos".

Se examinarmos qualquer fábula de uma das grandes peças brechtianas, onde se cumpre quase que totalmente estes propósitos, de *Santa Joana dos matadouros* até *Mãe coragem*, vemos como cada acontecimento está localizado de forma que, sem perder os nexos necessários com seus vizinhos, pode ser analisado isoladamente nos níveis que estamos tratando: um deles relacionado com outros acontecimentos da realidade, o que nos remete a uma imaginação paradigmática, o outro relacionado ao próprio acontecimento *em si*, que permite aprofundar sobre o seu conteúdo ou seu significado, o que nos remete, por sua vez, a uma maneira de ver ou imaginação simbólica.

"Os acontecimentos não podem passar despercebidos, é preciso intervir neles criticamente", [6] afirma Brecht em seu *Pequeno órganon para o teatro*. Mas essa intervenção não pode ser feita num único sentido, sendo que dialeticamente ela coloca a ação de forma que seja possível intervir nela simultaneamente, tanto no sentido vertical, em relação ao seu significado, como num sentido de "perspectiva" que a relaciona a outras ações, outros signos e portanto permite a sua comparação e, em certa medida, entrevê a causa da sua seleção a partir de "uma reserva ou memória organizada em formas entre as quais se distingue, pela mais ínfima diferença, necessária e diferente, para produzir uma mudança de sentido", [7] que é como define Barthes a relação paradigmática. Poderíamos desta maneira estabelecer da nossa parte uma hierarquização das três imaginações do signo na dramaturgia de Brecht, de modo que da imaginação sintagmática, na qual Barthes coloca o teatro épico, pelo fato fundamental de privilegiar a ordenação dos acontecimentos, passaríamos à imaginação paradigmática, sem a qual não teria sentido a primeira (e nesta circunstância radicaria a

[6] *Pequeno órganon para o teatro,* Bertolt Brecht. Editora Nueva Visión.

[7] *A imaginação do signo,* Roland Barthes.

proposta renovadora de Brecht) e dali para a necessária, e no caso de Brecht fugaz relação com os fenômenos conteudistas da imaginação simbólica.

No caso da dramaturgia brechtiana, então, seria preciso pensar, não na instalação da reflexão criadora num momento determinado das três imaginações, mas na coexistência dos três momentos imaginativos com uma determinada hierarquização e relação que seria a anteriormente exposta, sobretudo nos processos de realização estética bem característica do "escritor de peças de teatro", como se denominava Brecht a si próprio.

Sendo a imaginação sintagmática a que mais aproximadamente poderia definir o aspecto característico desta dramaturgia, não a poderíamos isolar das outras duas, como poderia ser feito com outro tipo de criações artísticas, pois isso produziria transtornos fundamentais em qualquer interpretação do caráter das peças ou da teoria ou das inovações estéticas realizadas por Brecht, pelo menos nos últimos quinze anos da sua vida.

Já desde Schiller e Goethe sentia-se um profundo mal-estar em relação às ligações da estrutura aristotélica ou da ação dramática que impedia aos poetas que dessem livre curso ao seu talento e encontrassem os vastos acontecimentos da sua época. Schiller escrevia que a ação dramática "se movimenta contra a minha vontade". Desta forma eu me sinto rigorosamente acorrentado ao presente sensorial; minha fantasia perde toda a liberdade; surge e se mantém em mim uma tranqüilidade constante; devo permanecer sempre no objeto; todo olhar para trás e toda meditação me são negados, pois sigo uma força estranha". [8] Por isso bradam, tanto ele como Goethe, por uma dramaturgia de tipo épico que lhes permita abranger campos muito mais dilatados no tempo e no espaço, retroceder ou avançar e, sobretudo, ter um domínio maior sobre a narração, conhecendo antecipadamente o final, pois dessa forma "o narrador conhece já o início e também a metade e o desfecho e portanto cada momento da ação tem igual valor para ele e assim conserva uma sossegada liberdade". Esta necessidade de procurar caminhos renovadores da arte dramática rompendo com os cânones sagrados das unidades aristotélicas mais ou menos vigentes desde o Renascimento [9] os leva também a dar os primeiros

[8] Correspondência entre Schiller e Goethe.

[9] A partir das teorizações de Castelvecchio sobre as unidades aristotélicas.

passos na direção da teoria do distanciamento ao propor a contraposição do passado com o presente e o presente, transformado em passado, afastado de tudo o que é próximo.

Diz Schiller: "[...] e disso mesmo precisa o dramaturgo para manter toda a realidade que nos influencie individualmente e para dar ao espírito uma liberdade poética que possa agir contra o tema. Isto é, que a tragédia, na sua concepção mais elevada, tomará o caminho do caráter épico e somente assim se tornará poesia". [10] E é isto o que demonstram nas suas obras de juventude tanto Schiller em *Os bandidos* quanto Goethe no *Fausto*. Brecht continua e transborda esta ruptura com as regras e as formas classicistas auto-elaboradas, ao especificar que a nova ordenação não servirá apenas para abranger um campo mais extenso da realidade, uma mobilidade mais confortável no tempo e uma distância historizada em relação aos acontecimentos, mas, fundamentalmente, a possibilidade de comparar cada um dos acontecimentos com outros ou com outra série de acontecimentos, uma "modulação de coexistência" que transforme as relações bilaterais pelo menos em quadrilaterais ou, como aponta Barthes, em relações homológicas.

Este tipo de relações seria as que teriam a capacidade de dar conta da realidade não como uma unidade, mas como um processo. Brecht opina a respeito: "Atualmente, quando a essência humana deve ser interpretada como o conjunto de todas as relações sociais, já não é mais a forma aristotélica mas a épica a única que pode resumir aqueles processos para que sirvam para uma dramaturgia como tema de uma ampla cosmovisão. Além disso, o homem, e entendemos o homem de carne e osso, só pode ser compreendido em processos nos quais e pelos quais está. [11] Ao colocar "de perfil" ou em perspectiva cada um dos acontecimentos da fábula para permitir que se "vejam" outros e ganhar assim um espaço muito maior que a dramaturgia épica schilleriana, acentua por um lado as oposições da corrente sintagmática e por outro o afastamento ou tensão entre o fato em si e seus vizinhos para retornar a ele como um cúmulo de homologias que o enriquecem e permitam reconhecer a história e a realidade como um processo de fatos comparáveis uns com os outros, sobre o qual repousa seu caráter profundamente didático.

---

[10] Correspondência entre Schiller e Goethe.

[11] *Escritos de teatro*, Bertolt Brecht.

A consciência sintagmática é a consciência das relações que unem os signos entre si do nível do próprio discurso, isto é, essencialmente as violências, tolerâncias e liberdades de associação do signo", [12] mas em Brecht teríamos que recorrer a uma visão do signo na qual a consciência não seja somente o reflexo do ser objetivo natural e social na cabeça do homem, como também a *relação prática* do homem com o mundo que o rodeia", [13] relação que além disso permite a transformação da realidade. Por isso mesmo Barthes a define como uma consciência pragmática, pois é a que mais se aproxima da prática. Mais adiante postula-a como a que marca os trabalhos dos formalistas russos, especialmente as pesquisas de Vladimir Propp, [14] e a que daria pé para as inovações na montagem cinematográfica de Eisenstein e Pudovkin.

Em Brecht, como advertimos anteriormente, esta imaginação sintagmática não está reduzida à sua função primária que seria, em certa medida, interpretar "o estado das coisas" sendo que é forçada a buscar *as causas do estado das coisas*. Como ele próprio estipula, parte da forma, como materialista que é, mas não somente para explicá-la ou compreendê-la na sua significação, mas para *transformá-la* e para isso, valendo-se da dialética materialista como método fundamental de seus recursos criativos, procura nas suas relações externas as causas dos conflitos dos homens.

Para conseguir esse objetivo não lhe satisfaz a exploração das relações formais entre os elementos constitutivos da obra dramática mas tem que ultrapassar esse nível de relações de continuidade e passar ao eixo de seleção para buscar as relações desses elementos com outros similares ou equivalentes da vida real, as homologias, as relações do passado com o presente, as semelhanças e as dessemelhanças.

Uma das primeiras obras onde podemos observar a aplicação destes objetivos seria *Santa Joana dos matadouros* que, entre outras coisas, foi considerada pelo próprio Brecht como um modelo de aplicação do pensamento dialético materialista para a realização de uma obra de arte preocupada com os problemas da economia. Em *Santa Joana*, as relações de cada elemento atual da obra com as alusões externas ou referentes culturais

[12] *Imaginação do signo*, R. Barthes.
[13] Kathe Ruliecke-Weiler.
[14] *Morfologia do conto russo*, Vladimir Propp.

funcionam de tal forma que a cada passo de Joana Dark ou do potentado Mauler de Chicago corresponde um passo homólogo de Joana D'Arc ou do Delfim da França do século XI, e por sua vez, o que daria a relação quadrilateral de que fala Barthes, cada momento da corrente de acontecimentos de hecatombe econômica dos frigoríficos americanos corresponde aos passos da crise do capitalismo alemão que leva o povo paulatinamente para o fascismo e a guerra.

Há, pois, uma necessária contraposição de elementos do passado e do presente que na realidade procuram as causas do estado de coisas do presente e que por sua vez permitem ou induzem a uma ação sobre a realidade. Aqui podemos ver de que forma a definição de função poética exposta por Roman Jakobson adquire uma especial clareza. Jakobson diz que "a função poética transporta o princípio de equivalência do eixo de seleção (paradigma) para o eixo de combinação (sintagma)". [15] E define a *combinação* como a construção da seqüência que descansa sobre a continuidade. Isto é, que os valores de similitude ou equivalência da imaginação paradigmática são transferidos para os valores de contigüidade. Voltemos ao caso de Santa Joana. O dramaturgo não se limita, em seu discurso, à exposição do caso ou do tema da quebra do capitalismo clássico e sua transformação em capitalismo monopolista, ou da luta desesperada e inútil das boas intenções contra a maldade dos exploradores, remetendo-nos, ainda, a outros casos similares que permitem que a mensagem "fale da mensagem", que se produzam as transmutações entre as alusões a outros contextos, e que estas homologias retornem para enriquecer o encadeamento dos acontecimentos.

Mas de que meios se vale Brecht para levar a cabo uma operação tão complexa, que segundo seu critério possa transformar ou revolucionar com eficácia a arte dramática e colocá-la à altura das grandes conquistas técnicas e científicas do nosso século?

No final da sua vida, lá pelos anos cinqüenta, Brecht considerava que a definição de teatro épico não correspondia absolutamente aos objetivos de seu projeto teatral. Para fazer com que a sua arte pudesse realmente atualizar-se, necessitava tornar estranho tudo aquilo que dissesse respeito ao tema para poder

[15] *Fundamentos da linguagem*, Roman Jakobson. Editora Ayuso y Pluma.

manter uma distância em relação ao presente. Recorrer a elementos artísticos que permitissem essa operação de alheamento e distancia e que pudessem funcionar dialeticamente como efeitos de alheamento (Verfrendung Effect), e dessa forma substituir a definição de teatro épico pela de *teatro dialético*, pois o método dialético materialista era declarado por ele como indispensável para representar a realidade nas suas contradições.

O objetivo: mexer na consciência do espectador em relação à necessidade de se transformar a vida.

O efeito do distanciamento é, pois, uma ferramenta fundamental para levar o espectador do plano da contemplação ao plano da ação. Porém, apesar de possuir finalidades de caráter prático, os meios utilizados deverão ser de caráter artístico e serão localizados especialmente no jogo entre o nível sintagmático e o paradigmático, o eixo das equivalências. O efeito recorre a um amplo arsenal de linguagens verbais, não verbais e paralingüísticas. E dentro delas as não verbais, na prática de montagem desenvolvida por Brecht no Berliner Ensemble, têm uma importância inegável. São verbais, dentro do domínio da lingüística, por exemplo, os efeitos obtidos em *Santa Joana* quando se alude permanentemente à linguagem schilleriana. A obra se desenvolve como um contraponto da tragédia romântica de Schiller, *A donzela de Orléans*. E produz homologias entre a linguagem poética dos jâmbicos e sua utilização para descrever a catástrofe econômica dos matadouros de Chicago. [16] Este contraponto produz uma tensão que, tratada como elemento de *alheamento*, enrarece o tema econômico da obra, torna-o surpreendente para o espectador e o convida dessa forma a agir sobre ele. Usa citações e situações de Schiller "com a finalidade de produzir contraste paródico". [17]

Elementos deste tipo lingüístico são muito notáveis no trabalho de Brecht, mas os mais interessantes são os não verbais e paralingüísticos, porque são os que mais incidem na própria elaboração do espetáculo, no seu plano operativo. Walter Benjamin definia a dramaturgia de Brecht como uma dramaturgia essencialmente gestual ou, melhor dizendo, géstica, que operaria no que poderia ser chamado de uma *dialética da estaticidade*. É como se o eixo de continuidade se detivesse para levar o ges-

[16] Ou, no caso de *Arturo Ui*, a utilização da métrica shakespeariana nos lábios dos gângsters de Chicago.

[17] *Escritos de teatro*, Bertolt Brecht.

to ao campo das alusões, através de seu enrarecimento, para compará-lo com outros gestos, outras atitudes passadas e presentes. Nesta operação as linguagens não verbais tiveram, para o dramaturgo alemão, uma importância especial, pois por meio da proxemia (isto é, das relações espaciais nos processos de intercomunicação) e da quinese, a linguagem dos movimentos do corpo e do rosto, chegou a revelar com notável acerto o alheamento, ou a iluminação especial de um gesto que o destacaria de outros gestos semelhantes. O efeito que tiraria do gesto seu caráter cotidiano. Esta espécie de *isolamento* do gesto se valeria de recursos especiais que explicam o interesse de Brecht pelas técnicas do teatro chinês, especialmente as relativas à precisão da mímica e da gestualidade não verbal. São notáveis suas observações sobre as técnicas de atuação do grande ator e autor chinês Tsiang, de quem anota em seu diário: "Mostra-se de acordo comigo em que a arte começa no momento em que o próprio fuzil é tratado como se fosse um pedaço de madeira tratado como um fuzil, isto é, no momento em que o fuzil é objeto de um distanciamento". [18] Na arte chinesa este efeito tem um objetivo mágico que Brecht chamava de hipnose, no teatro dialético tem como objetivo a relação do gesto com outros, do gesto de manusear o fuzil com outros gestos, efeito que permite deslocar a atenção do espectador para a meditação sobre a causa do manuseio do fuzil. Neste momento, como uma imagem bumerangue de que fala Dort, [19] o gesto retorna ao plano de combinação para continuar sua operação na oposição das contradições.

"No que diz respeito ao efeito", escreve Brecht em seu diário de trabalho, "as emoções serão contraditórias, se fundirão umas nas outras etc. O espectador se converterá em dialético em todos os aspectos. Particularmente estará presente o salto do particular para o geral, do individual ao típico, do ontem ao hoje e ao amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do contínuo; assim agem os efeitos do alheamento". [20]

Mas o gesto que procura a causa do estado das coisas, que no nível paradigmático se vê obrigado a esvaziar-se de significações para comparar-se com outros gestos e outras atitudes,

---

[18] *Diário de trabalho,* Bertolt Brecht. Editora Nueva Visión.

[19] *Leitura de Brecht,* Bernard Dort. Editora Seix & Barral.

[20] *Diário de trabalho,* B. Brecht.

não somente retorna ao nível sintagmático da contigüidade como é também remetido ao nível da profundidade, ao nível simbólico, onde deve encontrar novamente seu significado e explorá-lo verticalmente. Deve procurar a *atitude subjacente*. É o que Brecht denomina *gestus*. "Por *gestus* deve entender-se um complexo de gestos, ademãs e frases ou alocuções que uma ou várias pessoas dirigem a uma ou várias pessoas" [21] e que possa representar a atitude subjacente em todos eles. Este complexo de gestos verbais e não verbais que partiram das relações com outros gestos e outros ademãs deve buscar o *gestus social* que *os contenha* a todos. O *gestus* seria um significante que conseguiu explorar múltiplos significados para se tornar seu recipiente, seu significante comum. O gesto incursiona no nível simbólico mas não para se instalar nele, pois não lhe interessa conhecer exclusivamente o significado das coisas, mas sua possibilidade de transformação.

Retornamos assim ao nosso postulado inicial. *A fábula é a alma do drama*, mas uma fábula não aristotélica de características muito complexas, sobre a qual anota Brecht: "O curso da fábula deixa de ser contínuo; a unidade total é constituída por elementos independentes que sempre podem conformar-se com os correspondentes elementos da realidade. Este modo de agir extrai toda a sua força da comparação com a realidade, isto é: permanentemente a visão para a casualidade dos processos retratados".

Já vimos como os processos de trabalho na dramaturgia brechtiana incursionam dialeticamente pelas diferentes imaginações do signo, do qual deriva, no nosso entender, a riqueza inesgotável tanto de suas propostas práticas como de seus enunciados teóricos. Mas notamos também que estas incursões jogam principalmente entre a imaginação funcional ou sintagmática e a formal ou paradigmática. Suas relações com a imaginação simbólica são fugazes, quase diríamos que as rejeita. Isto é explicável. A característica fundamental do âmbito simbólico é a negação da forma. A imaginação profunda, segundo Barthes, tem que negar-se a forma para poder explorar verticalmente os problemas do conteúdo.

"[...] Porque a consciência simbólica é essencialmente a negação da forma: no signo o que interessa é o significado.

[21] *Escritos de teatro*, B. Brecht.

Para ela o significante jamais tem mais do que um determinante", [22] Esta postulação encontra no "escritor de peças" alemão uma evidente rejeição, às vezes enfática, como na famosa disputa com o crítico Georg Lukács. Seu ponto de partida e de retorno é a forma. Depois de indagar sobre as relações com outras formas, com o evidente propósito de procurar as causas dos conflitos, regressa à forma, que é o detonador e a motivação principal de suas explorações estéticas. Por isso o texto, as atitudes e os comportamentos não verbais são seu material predileto, e os espaços da imaginação funcional ou formal.

Este trabalho não tem outras ambições a não ser as de aplicar os enunciados de Barthes sobre a imaginação ao caso da dramaturgia brechtiana. Por isso, falar a partir destes pontos de vista sobre a dramaturgia colombiana está fora dos nossos objetivos. De qualquer forma, as colocações anteriores podem servir para fazer ou pelo menos formular algumas sugestões sobre o atual estado da nossa dramaturgia ou de algumas das suas obras mais interessantes. Temos a impressão de que a maioria das obras de teatro da nossa dramaturgia nos últimos anos se instalam num dos níveis da imaginação expostos anteriormente sem incursionar sobre os outros, como acontece em Brecht, o que diminui riqueza às colocações. Esta redução seria também a causa do esquematismo achatado de muitas obras, tanto nas suas propostas no plano textual como do operativo. Seria interessante ver como as obras ou as dramaturgias que poderíamos situar na imaginação simbólica, preocupadas com os problemas de conteúdo, entre outros problemas históricos se afogam em profundidade em suas próprias incursões. As que recusam incursionar por outros campos além do paradigmático, definido como próprio dos sonos e das narrações oníricas excluem possibilidades mais amplas de relação com o público, ao caracterizar suas propostas num âmbito esotérico. A impossibilidade de leitura de um eixo de continuidade torna arbitrário o enunciado e se nega a si próprio as possibilidades de um posterior desenvolvimento. Finalmente as dramaturgias instaladas na imaginação sintagmática, que seriam na sua maioria as criações coletivas dos últimos anos cuja preocupação fundamental está no ordenamento das correntes de incidentes, ao não ter relações enriquecedoras sobretudo com a imaginação paradig-

[22] *A imaginação do signo.*

mática, ficam reduzidas à descrição de acontecimentos com mais ou menos intenções ideológicas avançadas, mas com um escasso vôo poético, o que também diminui as possibilidades de desenvolvimento na conquista de uma linguagem estética original.

DRAMATURGIA NACIONAL E PÚBLICO*

Hoje, mais do que em qualquer outro momento vivido pelo teatro colombiano, é para nós imperioso fazer uma reflexão sobre o sentido do nosso movimento teatral, considerado como *um processo de invenção de uma linguagem* — que seria uma definição de dramaturgia — dentro de um determinado contexto nacional e latino-americano.

Os acontecimentos que vêm convulsionando o nosso país durante os últimos anos, tanto no plano político como no plano cultura, tornam cada vez mais urgente esta definição.

Tal como acontecia durante os penosos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, quando os artistas europeus fixavam suas posições em relação a essa realidade, hoje em dia observamos na América Latina atitudes de evasão ou de compromisso em relação a essa conturbada realidade.

Não se trata de avaliar essas atitudes, mas de perceber qual é a tendência de maior força, neste caso criativa, que portanto pode ser qualificada como *vanguarda* no nosso movimento teatral.

A arte procura com afã, através da história do homem, os espaços propícios daquilo que lhe é mais conveniente: a invenção.

Isto acontece até nos momentos mais difíceis e conturbados; até em meio às mais devastadoras conflagrações. Porque a arte é uma resposta do homem diante da vida ou, como pensavam os expressionistas, diante da morte. E esta resposta, como in-

* Exposição apresentada em novembro de 1985 no Encontro de Dramaturgia Nacional da Corporação Colombiana de Teatro.

venção que é, possui um caráter *original*, pois está determinada por condições precisas. Por isso ela é qualificada de vanguarda. Não pode ser uma repetição formal de respostas anteriores a situações mais ou menos similares.

Uma resposta que esteja comprometida com a realidade deve entranhar possibilidades de mudança dessa realidade em benefício do homem, e não limitar-se somente a constatá-la.

Lembremos a definição de Piscator e Brecht nos convulsionados anos 20 da Alemanha, sobre a representação teatral: "Esta representação situada no marco de um aparato cênico específico e explícito mostra o desenvolvimento de uma série de ações historizadas, de tal forma que o público descubra, para seu próprio deleite na representação teatral, a possibilidade de mudanças radicais da sua situação no mundo.

A arte se apresenta, então, como resposta viva diante de um mundo que pode parecer imutável aos nossos olhos, não como uma interpretação passiva da realidade. A arte é como uma resposta que mostra não somente "o estado das coisas como também a causa do estado das coisas e suas possibilidades de mudança ou, melhor ainda, seu caráter de mutante ou transformável pela ação do homem.

O ponto de vista do público

Nas condições especiais do nosso movimento teatral a tarefa de encontrar estas respostas foi assumida há duas décadas pelo setor mais dinâmico do nosso movimento teatral. Os atores, organizados em grupos estáveis de trabalho, invadiram o terreno da autoria do espetáculo, sentindo-se intérpretes das necessidades de um público que, passando por uma situação altamente convulsiva, exige a mudança da "sua situação no mundo". Este tipo de ator, que não se limita a ser o intérprete da cena ou do autor, mas que necessariamente se transforma no intérprete múltiplo dos pontos de vista do público — dos seus interesses — sendo que faz parte dele, é, como dizia W. Benjamin, um "delegado do público". Além de cuidar no palco pelos interesses do público e mostrar seu ponto de vista sobre a realidade, expõe suas contradições.

Nestas últimas décadas, no nosso movimento teatral, os atores afinaram, em diversos graus, estas capacidades de assumir a representatividade da nossa audiência. Isto faz com que a arte

do teatro, e especificamente a arte do ator, se eleve a qualidades que tendem a ser de alta especialização.

Da nossa parte tentou-se intervir eficazmente no desenvolvimento de uma dramaturgia nacional que contemple, como objetivo fundamental, os interesses *elevados* de um público popular.

Como e por que pode o ator estar interessado no aparecimento de uma dramaturgia nacional?

A audiência e a originalidade

O palco tem que se revelar diante do espectador não como um estrado que "signifique o mundo" mas como um lugar favoravelmente disposto à exposição da significação do mundo, exposição na qual os interesses da audiência serão altamente privilegiados.

Esta condição determina na arte um grau especial de originalidade porque não se trata de uma audiência "geral", mas de uma audiência particular que exige respostas particulares para determinar condições "não gerais". Isto é, respostas *inéditas*, originais.

Da mesma forma que um povo exige e *busca* respostas específicas para condições econômicas e sociais atuais, requer também soluções culturais e artísticas especiais para as suas necessidades espirituais.

Estas exigências, hoje em dia na América Latina, tornaram-se programas revolucionários de reivindicações antiimperialistas que os povos assumem nas suas lutas de libertação.

Esta atitude no ator, que desde os anos vinte se denominou "de novo tipo", é nova na medida em que enfrenta a tradicional, herdada do século XIX, que situava o ator na cômoda posição de simples intérprete do autor; mas historicamente, no artista de teatro, ela é a que sustenta sua própria definição como criador e a que lhe impede de cair nas posições mercantilistas que tão facilmente transformam, nos nossos tempos, as atitudes vanguardistas em encruzilhadas em que todo impulso criador é rapidamente absorvido e deteriorado pelos interesses da classe dominante.

O compromisso do ator, como intérprete profundo dos interesses do público, chega então a impor um programa de amplas dimensões no qual o campo criativo do espetáculo como

totalidade, como texto e como espetáculo, está incluído e não pode escapar das suas mãos para que as responsabilidades e respostas fiquem sob encargo de alguns especialistas. "A representação é, em última instância", com aponta B. Dort, "o discurso do ator sobre o estado do mundo" — parafraseando aqui a formulação de Galileu adotada por Brecht —, é um discurso dirigido ao público que apresenta a esse público uma série de "estados das coisas".

A preocupação com o presente

Durante o processo de trabalho para a criação da obra *US*, dirigida por Peter Brook, ele afirmava dar uma resposta do ponto de vista teatral ao problema da guerra do Vietnã. Nesta época o conflito assumira tão vastas dimensões que já dizia respeito ao mundo inteiro. Brook, um dos homens de teatro mais importantes do nosso tempo, afirmava que hoje em dia deve ser restabelecida a confiança num teatro que possa falar diretamente de temas contemporâneos. Pois o público — a consciência pública — da Inglaterra daquele momento exigia uma resposta, uma certa clareza sobre a conflitiva situação da guerra do Vietnã. Para Brook "o problema não era tanto a guerra em si, mas o que nós poderíamos fazer morando em Londres e como poderia afetar as nossas vidas uma plena consciência da guerra".

Esta apaixonada preocupação pelo presente é a paixão "real" do artista. É a sua finalidade, os meios que ele busca para encontrar saídas apropriadas, na maioria dos casos, são achados originais. Não por se apoiar em elementos inéditos que surpreendam o público, somente pelo fato de serem inéditos ou originais, mas pelo fato de que uma procura de temas atuais deve encontrar novos meios de expressão que, eles sim, surpreendam o público, para que ele não seja surpreendido apenas pelo efeito, mas pela forma como o fato está exposto no palco. Para seu espetáculo *US*, Brook, a esse respeito, afirmava que devia encontrar uma forma nova: "Lendo conscienciosamente os textos que chegavam à Royal Shakespeare Company, fiquei convencido do fato de que nenhum ator que trabalhe sozinho parece capaz, neste momento, de manejar uma asseveração dessa envergadura. Talvez as condições não sejam as corretas. Alguém como Shakespeare somente pode ter surgido numa situação em

que tanto os autores como os escritores estabeleceram uma linguagem comum".

O afã pela originalidade é absolutamente válido nas nossas atuais condições desde que seja a conseqüência da paixão pela procura de respostas adequadas ao presente. Somente assim podemos entender a vanguarda na arte.

Quando se perdem os propósitos fundamentais, um dos quais é precisamente forjar uma linguagem comum entre o artista e o público, perde-se o sentido da vanguarda, que se transforma em seu oposto, ou no máximo em posturas aparentemente vanguardeiras mas que se deterioram rapidamente até se tornarem posições retardatárias habitualmente sustentadas pelas classes dirigentes dos regimes mais reacionários. Esse é o processo a que assistimos na arte "vanguardista" dos anos cinqüenta até os nossos dias.

Algumas destas atitudes vanguardistas não negam sua preocupação com o presente, como no caso do grande pintor Paul Klee, que o define em termos tão desesperados que voluntariamente resolve superá-lo, transformando-o, segundo suas próprias palavras, num cristal através do qual todos os males do apocalipse atual passem sem manchá-lo: "Quanto mais aterrador for o mundo (como hoje, precisamente) tanto mais abstrata será a arte, enquanto que um mundo feliz deverá criar uma arte terrenal".

O desprestígio da vanguarda na arte

Esta vanguarda que se afasta do presente por considerá-lo impregnado de maldade, para encontrar sua fonte de inspiração na abstração, inexoravelmente se afasta de seu sustentáculo verdadeiro, seu público, e termina perdida em repetições cuja retórica satisfaz apenas aos mercadores da arte.

Este tipo de arte que fora "maldita" nos anos cinqüenta goza hoje de grande popularidade e prestígio econômico nas galerias mais sofisticadas da burguesia ou, no caso do teatro, nas representações, feitas com grande estardalhaço, dos autores do absurdo e de crueldade para o público elitista das grandes capitais.

Vanguarda e originalidade estão estreitamente unidas. São termos que sofreram um profundo desprestígio mas que devem ser retomados com toda a força de que necessita um movimento teatral novo, cuja pedra angular é a criatividade de uma dramaturgia.

Queremos esclarecer que não pretendemos apregoar com estas notas a necessidade do retorno a uma *ideologia vanguardista*, tão manifestamente desacreditada na arte contemporânea, mas a recuperação da atitude criativa num primeiro plano, estimulada pela arraigada vinculação do artista com a realidade, com seu meio, o que garante uma real avaliação do que seja novo na arte.

A *ideologia vanguardista* dos anos cinqüenta apostou no novo pelo novo, na permanente superação do anterior para o qual a novidade era o critério que regia a sua análise. Perdeu o sustentáculo real do processo criativo e caiu no mercado oposto, a repetição ou reprodução obsessiva do modelo em moda. Visões absolutamente obsessivas que, entre outras coisas, facilitaram sua rapidíssima comercialização porque de certa forma garantiam, no mercado da arte, o reconhecimento da individualidade como um código de vendas.

Nem pretendemos reavaliar a *vanguarda contestatória*, cuja atitude de rejeição geral a coloca na marginalidade porque entendemos que essa marginalidade somente é aceita, a longo prazo, "como ante-sala do reconhecimento público, com suas seqüelas a nível cultural e econômico".

O Novo Teatro como vanguarda do público

Ao sustentar a idéia de propiciar, como nossa política cultutural, uma dramaturgia nacional como vanguarda artística estreitamente ligada ao contexto que a gera, o que implica todo um complexo tecido de articulações sociais, políticas e culturais, não nos propomos paralelamente a lançar um programa novo, ao estilo dos manifestos vanguardistas, mas agimos apoiados no processo evolutivo do nosso Novo Teatro Colombiano, que há três décadas vem acumulando uma produção teatral que, com estudos e análises já realizados por alguns teatrólogos, pode servir a nós como base para projeções futuras.

Apoiamo-nos num bom número de peças de teatro geradas em grupos estáveis cujas características compreendem os riscos que anotamos anteriormente.

São espetáculos cuja dramaturgia está estreitamente relacionada com o presente, e mesmo tratando-se de assuntos de caráter histórico, elas aludem aos profundos interesses de um

público popular e seus achados de acordo formal vão configurando o objetivo geral que perseguimos: uma nova linguagem teatral.

É evidente que um programa deste tipo encontra inflamadas resistências em diferentes espaços, tanto políticos como culturais. Mas seu oponente mais obstinado encontra-se nos setores da cultura que se refugiam na submissão aos padrões da cultura cosmopolita "internacionalista" que, propondo um critério aparentemente universalista rejeitam o nacional na arte. As considerações referentes ao público são colocadas no plano do populista e dessa maneira são reduzidas as complexas relações palco-público ao esquema unilateral palco-crítico, no qual o critério assume o ponto de vista do público e determina os rumos do espetáculo. No nosso caso, a maioria dos críticos, devido às suas posições colonialistas, não contam com o caminho da criatividade nacional, mas com a imitação ou a reprodução de modelos das metrópoles culturais. Isto é, em vez de assumir o ponto de vista do nosso público, assume o do modelo colonialista.

Contrariamente, este programa de desenvolvimento de uma produção teatral nacional encontra um decidido apoio nos setores populares, nas organizações de trabalhadores e nos meios estudantis, tanto dos colégios como das universidades, que são precisamente os espaços que nestes últimos vinte anos proporcionaram a audiência mais entusiástica do teatro nacional. Desgraçadamente estes setores não contam com recursos econômicos importantes que possibilitem os meios de desenvolvimento do programa, como são os festivais e oficinas, nem possuem, por enquanto, a suficiente pressão política que possa influir nos meios oficiais.

A nova visão de um novo público

Tornemos a falar no relacionamento palco-público. Não queremos propor um relacionamento em que um determinismo mecânico subordine o palco ao público ou vice-versa. Mas queremos mostrar a complexidade do relacionamento no qual, em última instância, o público, como encarnação do real, abrange o palco e, portanto, o determina. Nos processos de criação do espetáculo, do palco, o ator de novo tipo adota o ponto de vista do público porque, além disso, "é" do público, faz parte dele

social e culturalmente. Representa seus interesses mais profundos. E quando estes processos são de criação coletiva não somente o ator adota esta posição como também o conjunto criativo: autor, ator, técnicos, desenhistas, cenógrafos etc.

A grande dificuldade do ator do nosso tempo está em desenvolver sua capacidade de observação, que do ponto de vista de uma nova classe lhe permita ver com uma nova perspectiva a realidade e mostrar esta visão a partir do palco.

No nosso grupo, quando começávamos a trabalhar como equipe criativa, tropeçamos com uma situação da obra que estávamos inventando, *A cidade dourada,* na qual nos atolamos durante várias semanas e para a qual não encontrávamos nenhuma saída satisfatória. Era um conflito entre a polícia e uns vizinhos de um bairro da periferia.

Decidimos pedir a colaboração de um dirigente de um bairro dessas características, com suas observações e participação nas improvisações. De repente *vimos* o policial com a nova ótica que tentávamos adotar e não conseguíamos e foi assim possível encontrar uma saída original ao conflito que estávamos apresentando.

Isto é, encontramos uma nova forma de mostrar uma nova ótica da realidade. É este o caminho de uma dramaturgia nacional. Com todas as características de originalidade e vanguarda de que necessitávamos, tanto nós como o nosso público.

Assim como os povos na América Latina de hoje exigem e criam soluções originais para os seus problemas políticos e econômicos com grandes dificuldades e rancorosos inimigos e vão encontrando respostas adequadas em cada caso e em cada conflito, da mesma forma, de nós os artistas, nosso povo exige o que todo artista deve dar a seu povo: respostas originais.

PRÁTICAS DE CRIAÇÃO COLETIVA*

A obra de criação coletiva com a qual o Teatro La Candelaria de Bogotá, Colômbia, obteve em 1976 o prêmio Casa das Américas, estreou no México em 25 de abril de 1980. Foi encenada por alunos do último ano da Escola de Arte Teatral do Instituto Nacional de Belas Artes, dirigidos por Santiago García.

Através de entrevistas realizadas com os protagonistas deste evento tentamos fazer chegar a rica experiência do movimento teatral colombiano ("O grupo se tornava dono da sua sala, da sua obra e do seu destino", diz García) e a experiência que o mestre e os alunos extraem da montagem de *Guadalupe anos sem conta* no México.

O teatro da América Latina encontrou novas pautas expressivas e transformadoras nesta tarefa de criação coletiva que La Candelaria desenvolve com empenho e audácia. Mesmo que para alguns constitua já um fenômeno superado, para muitos outros os bem-sucedidos resultados obtidos e a consecução dos objetivos propostos abrem uma perspectiva renovadora estreitamente vinculada ao público popular. Embora seja apenas para refrescar a memória, nas palavras de Nicolás Buenaventura, acompanhar a trajetória de *Guadalupe anos sem conta:* "Durante um ano e meio de trabalho prepara-se a obra. Realizam-se três pesquisas no próprio terreno (Arauca, Puerto López e Villavicencio) e dezenove conferências de historiadores,

* Entrevista publicada no México, em 1980, por ocasião da estréia de *Guadalupe anos sem conta,* montada por Santiago García com atores egressos do INBA (Instituto Nacional de Belas Artes).

sociólogos, políticos e veteranos da guerrilha na planície; ensaia-se durante quatro horas por dia e é realizado um seminário permanente de uma hora diária de expressão corporal. A 27 de junho acontece a estréia da obra na sala de La Candelaria. Os espectadores ignoram que por trás das duas horas de festa e fantasia que dura a representação estão escondidas mais de quarenta mil horas-homem de trabalho. A estréia torna-se uma apoteose, o público acompanha a obra com gritos e aplausos, os corais finais são repetidos duas e três vezes, os espectadores acabam invadindo o palco, contando-se uns aos outros o milagre, explicando-o, convencendo-se dele mutuamente".

P — Fale sobre o movimento teatral colombiano...

SG — É um pouco difícil falar do movimento teatral colombiano em seu conjunto, pois os achados que obtivemos foram produzidos através de um permanente intercâmbio de experiências ou seminários entre os diferentes grupos. La Candelária organizou seminários significativos improvisando temas como ferramenta de trabalho ou realizando trabalhos de oficina na conformação dos grupos, nos festivais. A discussão permanente que existe no teatro colombiano serviu-nos como chão para nosso processo evolutivo. Daí a dificuldade na abordagem deste tema. De qualquer forma, fica claro que nosso processo não será entendido se for focalizado fora de um contexto estético, político ou social.

P — Como se foi desenvolvendo o trabalho de criação coletiva?

SG — Nossa tarefa começou há dez anos, em 1970, quando começamos a elaborar a primeira obra, originada numa série de encontros que tivéramos com dirigentes operários. Tratava-se de uma série de jornadas nas quais tentávamos ver até que ponto o teatro que fazíamos interessava à classe operária, aos sindicatos, a esses vastos setores do público que não têm acesso à cultura. Pois durante os anos sessenta, muitos dos grupos da Colômbia tínhamos trabalhado o grande repertório do teatro universal, fazendo uma espécie de inventário até

Bertolt Brecht, com a primordial intenção de chegar até os setores populares; no entanto, existia uma terrível resistência de parte da classe operária na aceitação destes autores da cultura universal. As onze reuniões coordenadas pela Corporação Colombiana de Teatro serviram-nos como base para perceber que esses setores populares necessitam de uma cultura que seja muito mais imediata, que venha preencher um vazio de necessidades espirituais que o povo tem, que cumpra uma função social e ao mesmo tempo uma função estética. Essa enorme dificuldade foi o objetivo que nos fixamos para o nosso futuro trabalho.

Vimos que apesar de as camadas populares gostarem das obras de Brecht ou de Peter Weiss (e que em muitas oportunidades eram melhor entendidas que pelo próprio público universitário) resultava notória a necessidade de peças que tratassem mais diretamente dos problemas que são próprios de nossa classe trabalhadora. Começamos a procurar obras latino-americanas e encontramos pouquíssimas; as colombianas eram também escassas e muito ultrapassadas; e fomos obrigados a escrever nós mesmos os textos que preenchessem esses requisitos fundamentais. Realizamos nosso primeiro trabalho: fazer uma peça sobre a revolta dos comuneiros em 1781, acontecimento histórico que é bastante conhecido e que tem em Antônio Galán uma figura um pouco mística das lutas populares na Colômbia.

Esse foi nosso primeiro trabalho de criação coletiva, no qual nos demoramos durante um ano e meio; mesmo não tendo até esse momento elaborado coletivamente um texto, tínhamos a experiência de trabalhar em conjunto uma montagem, propondo imagens, trabalhando todo o problema da criação sobre a base de propostas de equipe. Mas depois da última peça — que era um trabalho de Enrique Buenaventura — passamos a escrever nós mesmos; daí *Nós, os comuneiros,* que terminamos em 1971, entendendo que esse era o caminho que deveríamos seguir, pois a resposta dos setores populares a este tipo de teatro foi imediata. E nos dava a oportunidade de inventar uma linguagem, não apenas literária, mas a linguagem não verbal, a linguagem do plano operativo, a linguagem teatral. Eu acredito que seja o compromisso mais importante do teatro latino-americano: inventar uma forma expressiva que esteja de acordo com as circunstâncias que estamos vivendo e também com nossa forma de ser.

P — Como é realizado o trabalho coletivo?

SG — Na realidade não temos nenhum método de trabalho, embora exista uma intenção clara: fazer obras que atendam aos interesses dos setores populares. Cada etapa é diferente, e pretendemos que assim seja, pois criando uma retórica o grupo pára, se mecaniza, e isso não é fazer um trabalho artístico. Com *Nós os comuneiros* constatamos que tínhamos acertado na formulação dos objetivos. Partimos então para nossa segunda peça, *A cidade dourada*, que tratava (com alguma inspiração em *As veias abertas da América Latina*, de Galeano) do tema das migrações camponesas para as cidades; nesta oportunidade foi realizado um trabalho de pesquisa muito diferente do que fora feito em *Nós, os comuneiros*, obra de características históricas na qual os problemas eram solucionados na medida em que se iam apresentando. Para *A cidade dourada* travamos contato com as famílias camponesas que chegavam aos bairros populares de Bogotá, e a partir dessas entrevistas fomos reunindo uma grande quantidade de material com o qual começamos as improvisações. Da longa série que fizemos durante uns seis meses foi surgindo a possibilidade de uma hipótese de trabalho, uma obra, com os personagens que foram surgindo nas improvisações; diferentemente do caso anterior, em que os personagens eram propostos pela história, aqui surgiam primeiro das entrevistas e, depois, desses seis meses de improvisações. Com esse material começou a se delinear uma família: a família Pérez, que emigra do campo para a cidade. A transição é mostrada de uma maneira épica: é a aventura em cujo transcurso esta família se vai desintegrando, se vai destruindo, se vai pulverizando, até ser totalmente devorada pela cidade dourada. Esta obra, muito diferente da anterior, tem muito mais texto no que diz respeito ao diálogo. Com a incorporação de um poeta que fazia os textos das canções, constituímos uma equipe de dramaturgia de três pessoas; do ponto de vista literário ficou melhor elaborada e estruturada. Obtivemos grande sucesso, tendo sido levada durante seis anos, de oitocentos a mil espetáculos, nem lembro quantos. E o sucesso foi enorme no setor que nos interessava. Evidentemente, ao mesmo tempo perdemos o prestígio adquirido durante dez anos junto à burguesia e aos críticos, prestígio que se baseava nas boas montagens de Brecht, de Ésquilo, de Shakespeare. Disseram que estávamos fazendo populismo, que tínhamos baixado o nível. Mas essa, precisamente,

era a nossa intenção: baixar, descer aos setores populares, adquirir uma linguagem diferente.

P — Vocês trabalham somente com essas fontes mencionadas ou também com material literário, histórico?

SG — N'*A cidade dourada* trabalhamos muito com as famílias, com as pessoas dos bairros que nos tinham sugerido esta história. Tínhamos já pronta a segunda parte da obra (a partir do momento em que a família chegava à cidade até ser totalmente desmantelada) mas a primeira ainda estava muito ruim, muito imprecisa; tratava do abandono do campo, a instalação num povoado, onde estabelecem um comércio, o fracasso deste projeto e a decisão de ir para a cidade. Naquele momento fomos convidados para visitar uma região camponesa e participar de um festival cultural e resolvemos levar o que tínhamos, que era a segunda parte. O povoado ficava na selva, perto da Venezuela. A maioria dos camponeses eram exilados da violência, gente vinda de Santander, antigos guerrilheiros que fundaram uma espécie de colônia. Tinham um grupo chamado Grupo de Teatro Camponês de Saravena, que era bem *sui generis*, pois eles nunca tinham feito uma peça sobre o seu problema, que era a sua transferência para aquela região. Propuseram que apresentássemos a nossa peça, depois do qual eles apresentariam a deles, e nossa grande surpresa foi que esse trabalho era precisamente a primeira parte da nossa obra. Os camponeses tinham feito uma criação coletiva absolutamente espontânea, pela necessidade de contar a sua história: sua vinda do campo para o povoado e a necessidade que atualmente sentiam de partir para a cidade. Quando no dia seguinte apresentamos a segunda parte, o encontro destes dois grupos (um que nunca tinha visto teatro, que fazia um teatro completamente espontâneo, um teatro natural, e o outro, que contava com toda a experiência do teatro ocidental e da moderna mecânica teatral, mas que queria começar a falar essa mesma linguagem) o encontro foi extraordinário e nos ajudou tremendamente, tanto a nós quanto a eles. O trabalho n'*A cidade dourada* foi feito fundamentalmente com as pessoas. O livro de Galeano, *As veias abertas da América Latina*, fora apenas um impulso inicial. Não tínhamos encontrado material teórico sobre o tema. Além disso, não vimos naquele momento a necessidade de consultar sociólogos ou antropólogos.

A terceira obra foi *Guadalupe anos sem conta*. A motivação inicial surgiu nas numerosas viagens a Saravena, que fica muito perto das Planícies Orientais e de outra região chamada Arauca, que fica nas Planícies. Aí começamos a conhecer o tema de Guadalupe Salcedo, a revolução das Planícies. O grupo acabou empolgado pelo tema, ao qual nos aproximamos através das canções; muitos atores aprenderam a tocar os instrumentos regionais: o "cuatro", a harpa, e aí começou então uma pesquisa que nos apaixonou. Neste caso tivemos necessidade de consultar a história porque se tratava de uma espécie de proposta intermediária entre *Nós, os comuneiros* (absolutamente histórica e *A cidade dourada* (atual). Esta corresponde de certa forma ao presente porque estava muito próxima — 1950 — e também era histórica. Foi necessário consultar historiadores, jornais e muitas pessoas que participaram da revolta de 1950.

Combinamos as duas experiências anteriores: baseados na pesquisa e também parcialmente na improvisação. Começamos com as improvisações e depois de um ano e meio estava pronta a peça.

A quarta peça originou-se num texto teatral, *Os dez dias que abalaram o mundo*, que por sua vez era uma criação coletiva do grupo Taganka.

Depois de trabalhar o texto durante seis meses, chegamos à conclusão de que a sua apresentação na Colômbia não iria obter a forte comunicação conseguida com as duas obras anteriores. Deixamo-la de lado, tomamos o livro de John Reed, o estudamos em grupo e surgiu a necessidade de formular uma hipótese de trabalho bem completa, previamente ao início das improvisações. A hipótese foi a de fazer uma obra sobre a Revolução de Outubro, mas contada por um grupo colombiano e que isto fosse revelado de forma muito enfática no texto e na montagem. As improvisações foram feitas através do texto de John Reed, que não foi tomado como referência mas como a proposta de ver uma revolução através de entrevistas, do olhar do jornalista: não enfatizamos os grandes personagens, como Lênin ou Kerensky, mas a descoberta da história através dos acontecimentos das esquinas, das trincheiras, da frente de batalha, das padarias, no que acontecia nos setores mais populares, onde diariamente se sintetizavam os problemas. Foi a partir desse John Reed que desenvolvemos a idéia teatral e usamos certas soluções do Taganka e alguns recursos de tipo brechtiano, como as canções, tendo mesmo utilizado textos de canções

de Brecht. Resultou um espetáculo que requereu uma assessoria muito grande de historiadores, o mais trabalhoso sendo, sem dúvida, transladar o contexto de 1917 para 1977, na Colômbia. É preciso ter em conta que esta obra era feita quase por encomenda, era uma solicitação da classe operária, que queria uma peça sobre a Revolução de Outubro para comemorar os seus sessenta anos. E, apesar de estar bastante desprestigiado, resolvemos assumir esse trabalho de encomenda. A peça que finalmente apresentamos foi uma obra muito ambígua, que era o que nós queríamos, no sentido de que estávamos contando uma história de 1917, mas ao mesmo tempo uma história de 1977, e através de um grupo de teatro atual, na Colômbia, que estava impossibilitado de contar a história. Isto é, como se se tratasse de uma espécie de ensaio geral, com uma quantidade de interrupções que impedem que a obra seja representada. Isto teve uma grande acolhida nos setores populares, na classe operária; tal como tínhamos decidido, a estreamos em outubro de 1977, está sendo ainda levada e continuaremos com ela durante mais dois ou três anos, sendo que já fizemos mais de quatrocentas representações. O texto foi enviado ao concurso da Casa das Américas e recebemos um prêmio, com grandes discussões por parte do júri, pois acabavam de assistir à montagem do Taganka em Havana. E inicialmente pensaram que fosse um plágio, mas ao comparar os textos constataram que o nosso era absolutamente original e nos outorgaram o prêmio.

E, finalmente, fizemos uma obra, que é a que atualmente estamos apresentando, chamada *Golpe de sorte*, na qual variamos sensivelmente o método de trabalho e começamos a trabalhar diretamente com um tema, o do tráfico de droga. Foi desenvolvido a partir do que tinha sido feito n'*A cidade dourada*, isto é, a história de uma família nestes últimos dez anos na Colômbia; nesse lapso a economia foi brutalmente transtornada pelo tráfico de entorpecentes; apareceu o que chamamos de "capital sujo" e "capital limpo", e é importante ver como o sujo (do tráfico de entorpecentes) se torna limpo. Esta situação afetou a moral da classe dirigente, a está destroçando totalmente e aparece uma nova classe, a classe emergente, aliada à máfia e possuidora dos grandes capitais; absorvendo e esmagando o pequeno capital da burguesia industrial e estreitamente vinculada às grandes multinacionais. Neste caso contamos com a grande ajuda do Centro de Estudos e Investigações Sociais, uma espécie de universidade operária que existe na Colômbia,

com excelentes pesquisadores de economia, sociologia e história, que nos fizeram um trabalho especial de pesquisa sobre o tráfico de entorpecentes. Pois nesta etapa a pesquisa não se limita somente ao nosso grupo, sendo que recorremos a cientistas e centros especializados, que estão em melhores condições que nós para tratar dos temas em profundidade. Conseqüentemente, o que manuseamos é o produto da pesquisa, sendo o resultado final, portanto, muito mais rico que o das quatro obras anteriores.

P — Que conseqüências você diria que este tipo de trabalho tem na formação do ator?

SG — Enorme, pois o ator se apropria do espetáculo, não sendo alguém a serviço do espetáculo, mas um dos donos. Esse sentido de apropriação cria nele imediatamente a necessidade de perseguir o objeto que ajudou a inventar, para onde se dirige, que destino tem. Eu acredito que no caso colombiano o destino é o mais congruente, o mais nobre; é um teatro dirigido aos setores populares, um teatro que tem valor de uso; por isso o ator vê a necessidade de elevar a qualidade do seu trabalho, ao descobrir o objetivo que ele tem. Assim, nosso grupo está especialmente preocupado com a elevação do nível intelectual dos atores através de seminários e do próprio trabalho. Uma tarefa de pesquisa com a duração de seis meses desenvolve enormemente as capacidades intelectuais do ator e, portanto, suas qualidades artísticas, pois através da improvisação elas são levadas imediatamente à prática.

P — Esta encenação no México é a primeira que você realiza com atores diferentes dos que participaram da criação?

SG — Esta é a primeira vez que eu trabalho fora do meu grupo La Candelaria e hesitei muito antes de me decidir, porque de certa forma significa contradizer tudo o que penso: vir e montar em três meses, utilizando métodos que eu usava há dez anos e que quase tinha esquecido. Mas o grupo achou que seria uma ótima experiência tomar a obra tal como tinha sido encenada em La Candelaria e ver o que acontecia fazendo a experiência com outros atores, que modificações surgiriam em

outro contexto, na medida em que se trata de uma obra aberta. Essas foram as razões pelas quais aceitei vir para cá nestes três meses.

Nós já tínhamos estado em outros países com esta peça, mas não a tínhamos montado com outro grupo. E é uma experiência válida. O problema é que o tempo foi muito curto; para desenvolver o programa de trabalho que eu tinha elaborado eu deveria ficar mais um mês e desgraçadamente eu não poderia ficar por mais tempo, pois tinha compromissos inadiáveis na Colômbia.

P — Qual era o programa de trabalho?

SG — Pretendíamos realizar um espetáculo bom, embora fosse com alunos de uma escola de teatro. A pretensão, o objetivo consistia em realizar uma boa montagem da obra. O programa para chegar a isso foi desenvolvido através de uma série de improvisações dos alunos para ver se eles, sem conhecer a montagem de La Candelaria, podiam inventar novas possibilidades na futura montagem. Isto deveria ser feito no primeiro mês. No segundo, contando já com as propostas dos alunos, tentaríamos elaborar uma montagem diferente da que foi feita em La Candelaria. E no último mês trabalharíamos já no plano operativo: cenário, luzes, figurinos. Durante os dois primeiros meses consegui, mais ou menos, cumprir o programa, desgraçadamente os alunos não estão acostumados com a improvisação, não manejam essa técnica, e, conseqüentemente, a contribuição não foi muito rica; no entanto, houve uma contribuição que tentei explorar a todo custo no segundo mês. Mas ao tentar montar a obra, apresentaram-se diversos inconvenientes. Em primeiro lugar, que as verbas para a cenografia não saíram em tempo; em segundo lugar, o teatro onde estávamos ensaiando era usado para outras atividades, atrasando enormemente o trabalho; em terceiro lugar, que o grupo estava montando ao mesmo tempo uma obra de Soror Juana Inés, o que impedia que se concentrassem na nossa tarefa. Além disso, participaram de um festival de teatro em Chamizal, El Paso. Isso produziu um atraso de mais de quinze dias.

O pior foi que os atores não tinham um bom domínio do corpo, da expressão corporal. Notei uma deficiência no programa de trabalho da escola, pelo menos no que eles fizeram, na

expressão corporal e na voz. Eles têm recursos vocais muito limitados; inibição, temor de ampliar o registro e de utilizar ressonadores, tons agudos e tons graves. Nota-se que não há formação técnica da voz, nem existe uma formação espiritual que ajude a romper bloqueios com a voz, com o corpo. Isto foi, talvez, o que mais atraso causou e o que ficou inconcluso. Eu pretendia que os atores fizessem por si mesmos as propostas de movimento, de atuação e de construção dos personagens, mas nos últimos quinze dias, vendo que já não havia mais tempo, tive que recorrer à desgraça da marcação.

P — Seu trabalho foi exclusivamente com os atores, durante a montagem, ou também houve alguma atuação com a escola?

SG — Achando que seria muito complicado montar a obra, me concentrei no grupo, que é um curso: quatorze pessoas que deviam fazer todos os papéis. Mas percebi que era um trabalho muito difícil para que pudesse ser feito em três meses e não quis entrar em outros aspectos como oficinas, seminários, programas de criação coletiva, seminários de quinese (eu trazia conferências). Faltando tempo, limitei-me a montar a obra.

P — Na Colômbia, com a experiência na criação coletiva que vocês têm agora, foram mudados os programas das escolas formais?

SG — Sim. Vendo que as escolas estavam isoladas do movimento teatral, especialmente a Escola Nacional de Arte Dramática, os alunos realizaram um movimento de protesto, produzindo uma crise na escola que chegou ao seu fechamento por um ano e sua posterior reabertura. Os alunos propuseram que eu a dirigisse, faz quatro anos. Então, com a assessoria de Enrique Buenaventura, de Carlos José Reyes e de outras pessoas do teatro colombiano, apresentei um plano de trabalho que foi aceito, e com esse plano fiquei trabalhando na Escola nestes últimos quatro anos, tentando precisamente que se vinculasse ao movimento teatral colombiano. E de certa forma a Escola se tornou um centro de pesquisa do movimento, começando a produzir material teórico, o que, desgraçadamente, não se pode fazer nos grupos, pois um grupo não pode parar para teorizar, pois seu sistema de trabalho o impede. Mas uma escola pode

fazer pesquisas, organizar oficinas sobre problemas específicos, por exemplo sobre a voz, sobre dissociação, sobre o problema do personagem, sobre a questão de como encontrar um módulo da ação teatral. Tomam-se temas que são desenvolvidos cada seis meses, recolhendo-se material escrito para difundi-lo entre os grupos; alguns dos alunos mais adiantados organizam seminários nos grupos de teatro sobre os resultados que vão apontando as pesquisas da Escola. Há encontros com estes grupos para descobrir quais são os problemas mais prementes e que precisam ser pesquisados na Escola. Desta maneira ela se transforma num centro de pesquisa, desenvolvendo, ao mesmo tempo, um plano acadêmico controlado pela Universidade Nacional.

P — Em relação ao teatro tradicional, este tipo de formação do ator o enriquece ou há uma bifurcação?

SG — Na Colômbia não há teatro tradicional. Só existe um tipo de teatro, que é este, que começou há vinte anos, antes não havia nada. E neste momento não há teatro comercial. A avalanche dos grupos de teatro foi tão forte e tão espontânea nestes últimos vinte anos, que as múltiplas tentativas de se fazer um teatro comercial fracassaram.

P — Vocês já pensaram na formação de atores para os meios de comunicação de massas.

SG — Ainda não foi possível. Possivelmente o seja na Escola. O problema é que a televisão, o rádio, estão terrivelmente controlados pela censura proveniente não tanto do governo como das multinacionais. Qualquer tentativa séria de fazer um programa de qualidade é impedida pelos patrocinadores. E isto é devido não somente ao problema político que lhes possa causar, mas pelo fato de que o que mais interessa a eles é o tipo de espetáculo banal, superficial, muito vulgar, que arruína progressivamente o gosto dos setores populares. E as pessoas não têm a possibilidade de exigir nada da televisão, pois tudo já vem pronto e com imposição direta do padrão. De modo que a maioria dos atores que se podem formar dentro do movimento teatral colombiano repudiam sua participação na televisão. Porém, isto não quer dizer que tenhamos abandonado total-

mente a televisão; sabendo que é um meio de massa tão importante, fazemos todas as tentativas possíveis para que nos deixem entrar nele. Mas é muito difícil. E como com este teatro obtemos resultados muito bons em relação ao público, no momento não vemos a necessidade de abrir mão dos nossos ideais, dos nossos propósitos, fazendo um trabalho a gosto dos monopólios.

P — E como financiam os grupos?

SG — Existem algumas subvenções que conseguimos através de parlamentares, de membros da municipalidade, dos setores da oposição, da esquerda. Mas a ajuda é mínima. Nós precisamos viver de outra coisa que, habitualmente, também é teatro: dar aulas, trabalhar como professores, e que não nos tome muito tempo. As mulheres, por exemplo, em outros grupos, trabalham em salões de beleza, pois desse modo podem fechar quando estamos viajando. Mas exatamente do teatro, ainda não podemos viver.

SENDO LATINO-AMERICANOS, DEVEMOS APROFUNDAR NOSSAS PARTICULARIDADES*

Durante sua recente passagem por Tegucigalpa, em maio de 1983, o renomado teatrólogo Santiago García, diretor do grupo La Candelaria, de Bogotá, concedeu esta entrevista à equipe de *Alcaraván*.

Alcaraván — Poderíamos começar esta entrevista perguntando a Santiago quem é Santiago García.

Santiago García — É uma pergunta muito complicada. Teria que fazer uma espécie de parábola, um percurso não muito direto acerca de quem possa eu ser. Fundamentalmente sou um ator de teatro que começou a tarefa teatral faz trinta e cinco anos (atualmente estou com cinqüenta e quatro); e as comecei num momento em que estava num dilema. Tinha que resolver se eu continuava com a arquitetura, profissão na qual eu me tinha formado na universidade e que já estava começando a exercer, ou se me dedicava totalmente ao teatro, com o qual estivera flertando um pouco. Finalmente, de forma drástica, optei pelo teatro, com todos os riscos e dificuldades que oferece, não somente do ponto de vista econômico, mas também do ponto de vista da realização de que um homem necessita na vida para sentir que é um ser humano: como encontrar um espaço de trabalho e criatividade que justifique a passagem da gente pela terra, sua existência, que lhe faça vislumbrar essa possibilidade que todos percebemos de chegar a ser felizes. Es-

* Entrevista publicada na revista *Alcaraván*, de Tegucigalpa, em 1983.

colhi, pois, este caminho do teatro para que fosse a via que me permitisse viver; e em mais de trinta anos que levo fazendo teatro não acredito ainda haver encontrado o objetivo a que me propus: o objetivo de encontrar o espaço criativo que me justificasse na vida ou o objetivo da felicidade. Creio que não o consegui e ainda estou atrás dele.

Por outro lado, creio que não tendo encontrado o objetivo que menciono, encontrei outro, que me parece mais interessante atualmente: o de não ter vivido para fazer algo de bom, mas para deixar melhores possibilidades para as outras pessoas. Isto é muito ambicioso, muito mais ambicioso que o primeiro projeto. E para poder atingir este ponto utilizei o trabalho coletivo com outras pessoas, o trabalho com o grupo com quem eu estive quase que permanentemente, que é o grupo La Candelaria, o trabalho com outros grupos de teatro da Colômbia, com a Corporação Colombiana de Teatro, o trabalho com outras organizações latino-americanas que cada vez exaltam mais os ideais que a gente tem de realização e criatividade. Encontrei em outros países latino-americanos gente de teatro que se sacrifica, que procura esta profissão como uma síntese de todas as nossas contradições sociais, políticas e artísticas.

Não sei se respondi bem à pergunta sobre quem sou, mas tentei fazê-lo.

Alcaraván — Seria interessante conhecer mais profundamente sua participação num grupo com uma trajetória teatral da dimensão de La Candelaria.

Santiago García — La Candelaria, que é o grupo onde eu realizei esta trajetória de que lhes falei anteriormente, é um grupo cuja idéia fundamental é desenvolver uma dramaturgia nossa. Antes de mais nada tentamos colaborar num esforço para assentar as bases de uma dramaturgia nacional que possa preencher esse enorme vácuo de identidade nacional de que padecemos. Consideramos que um movimento teatral que não tenha e não desenvolva uma dramaturgia própria não é nenhum movimento teatral, ainda está cambaleando. E depois de dezessete anos da fundação do nosso grupo — que começou em 1965 — montamos, numa primeira etapa, muitas obras de autores estrangeiros. Isto foi durante os primeiros quatro anos. Depois procuramos nós mesmos nos transformar de atores em autores, com os meios que pudemos encontrar, quer através da criação

coletiva ou da criação individual. Não nos importam os meios, o que nos importa é poder escrever e representar nossas próprias obras e que elas preencham as necessidades, os sonhos e os interesses de um público que é cada vez maior entre nós. É o público que poderíamos chamar dos setores de classe média baixa e classe trabalhadora, de bairros populares, de sindicatos, de empresas, de funcionários que cada vez se proletarizam mais na Colômbia e, finalmente, de estudantes de todos os níveis.

Alcaraván — De todo o trabalho realizado em La Candelaria, qual é o que mais se aproxima da procura da própria identidade nacional?

Santiago García — Até agora produzimos seis obras, cinco das quais são de criação coletiva, isto é, elaboradas pelo grupo e depois apresentadas ao público durante longos períodos. Uma dessas obras já teve mais de mil apresentações: *Guadalupe anos sem conta.* E ainda a estamos apresentando e continua encontrando receptividade muito grande por parte do público. Das cinco obras, duas obtiveram o prêmio da Casa das Américas: *Guadalupe anos sem conta,* em 1976, e *Os dez dias que abalaram o mundo,* em 1978. Ultimamente temos procurado escrever as obras como autores individuais, mas sem descuidar o fato de que essas obras, embora sejam escritas por uma única pessoa, sejam o resultado de um trabalho muito longo. Ou, pelo contrário, freqüentemente acontece o caso de que alguém escreva uma obra, que é entregue ao grupo para ser reelaborada e, depois de todo um processo de equipe, de coletividade, possa montá-la. Este é o caso da última obra que fizemos, escrita por mim, que se chama *Diálogo del rebusque,* baseada no romance de Quevedo, *El buscón.* Esta obra sofreu todo um processo de criatividade coletiva depois de haver sido escrita como um texto literário. Agora, neste momento, estamos trabalhando três obras, escritas por três atores, que estão neste processo de elaboração pelo grupo. De modo que não deixamos de lado a criação coletiva, como habitualmente se diz, por inoperante, mas encontramos uma nova possibilidade, um novo rumo.

Alcaraván — A propósito da criação coletiva circulam várias teses, como as de Escudero, Alegría e Galich. Segundo a formulação de Escudero, por exemplo, a criação coletiva tem sérias implicações de tipo social-histórico.

Santiago García — O fenômeno de que a arte pode ser feita coletivamente é um fenômeno que não é produto de nenhuma moda intelectual, ele é velho como a sociedade humana. E temos muitos exemplos de que as criações coletivas podem chegar a ser obras de arte, como na Idade Média, com as catedrais góticas. Uma catedral como a de Nôtre Dame, que como objeto de arte tem uma unidade, é uma obra que foi sendo feita durante quatro séculos, ao longo dos quais intervieram muitos mestre-de-obras. Não tinham um programa de tipo individual com o qual tivesse sido executada toda a obra, que foi surgindo paulatinamente até se completar. O mesmo aconteceu com outras catedrais. De modo que essa exigência de que a arte tenha que ser feita e gerada por uma única pessoa é bastante discutível na história da arte.

No teatro, especificamente, temos na Idade Média os grupos de *commedia dell'arte* na Itália, o fenômeno mais importante no teatro europeu de seu tempo, que inventavam as obras em cima do palco. Baseavam-se numa espécie de roteiro, improvisando e criando no próprio palco as situações, as ações e os diálogos; isto é, a essência do teatro. E isso funcionou durante muitos séculos e foi a origem do teatro de Molière, de Shakespeare, de Lope de Vega e de todo o teatro pós-renascentista. De modo que o que chegou até nós como possibilidade de teatro foi a decantação da criação coletiva européia da Idade Média.

Agora estamos voltando a retomar esses sistemas de trabalho duplamente focalizados: por um lado, apoiando-se na idéia de que é uma coisa natural do povo. Provavelmente nas comunidades camponesas seja mais fácil trabalhar a criação coletiva, pois a relação com a natureza e com a história é mais coletiva. O cultivo é um ato coletivo. Mas, por outro lado, o desenvolvimento tecnológico atual nos leva a trabalhar coletivamente. Hoje em dia não se pode imaginar nenhuma invenção que não seja feita coletivamente. E a época de Edison e dos grandes inventores individuais passou, desapareceu totalmente. Hoje estamos na época dos grandes laboratórios coletivos. Provavelmente o último dos grandes inventores individuais foi Oppenheimer. Agora estamos numa época em que a coletividade da criação é a determinante do progresso. De modo que os artistas não estamos fazendo nenhuma inovação essencial além de seguir as regras do jogo do nosso tempo e queremos, como se fôssemos laboratórios criativos, fazer nossas invenções. Por isso os espaços de criatividade teatral mais importantes que existi-

ram nesta segunda metade do século XX chamaram-se laboratórios ou oficinas ou, como se diz em inglês, *work-shops*. É lá que estão nascendo as novas obras, as novas possibilidades, as novas propostas do teatro.

Alcaraván — O que você pensa, sinteticamente, do teatro latino-americano atual?

Santiago García — Se continuamos com a insinuação de Escudero, nós na América Latina somos marginais. A América está à margem da Europa, dos Estados Unidos e mesmo da Ásia. Somos marginais e, por isso mesmo, estamos restabelecendo esta proposta de laboratórios, de oficinas, de estudos para encontrar novas possibilidades para o teatro. Sem querer ser chauvinista nem provinciano eu poderia dizer que os olhos da Europa e mesmo dos Estados Unidos estão fixados sobre as nossas possibilidades de teatro na América Latina. Eles estão muito interessados em ver o que estamos fazendo. Para os europeus, o teatro está em crise criativa. Faz muito tempo que não existem autores. A década de sessenta produziu a última safra de autores: Camus, Sartre, Osborne, Albee nos Estados Unidos e outros. Todos estes autores deveriam ter sido superados por novos autores e isto não aconteceu. Existem algumas propostas de renovação, como as de Arianne Moushkin com a criação coletiva no Teatro do Sol, que é a possibilidade que se vê na Europa de encontrar uma nova opção no caminho criativo da dramaturgia.

Parece que na América Latina essa crise foi superada de outra maneira. Demos um grande salto e estamos produzindo uma dramaturgia muito interessante, baseada nestes processos e nestes métodos da criação coletiva que, repito, não é invenção de ninguém e que é uma coisa muito antiga e que na Europa começou a acontecer muito antes do que entre nós, como no caso do Teatro do Sol, da Moushkin; na Colômbia, foi em Cáli onde começou esse processo, no grupo de teatro comandado por Enrique Buenaventura. Mas acredito que o primeiro grupo que começou a fazer criação coletiva foi aquele que primeiro começou a teorizar sobre ela.

Alcaraván — No teatro existem três elementos básicos: autor, ator e público. A criação coletiva não teria a tendência de gerar um tipo de obra que sintetize estes três elementos?

Santiago García — O problema da criação coletiva é que não elimina essas três instâncias nem pretende fazer uma síntese delas, procurando, de preferência, um processo do autor, do ator e do diretor defronte ao problema do público. É um processo no qual, numa primeira instância, o ator, que continua assumindo seu papel de ator, encara o problema do autor. Numa segunda instância o autor, que de qualquer forma existe no grupo embora tenha sido inicialmente um ator, torna a assumir seu caráter privilegiado dentro da criatividade. E numa terceira instância o diretor assume o caráter de autor e de diretor.

Estas três etapas que sofre o processo de criação coletiva têm que estar voltadas para a possibilidade de um público, como se fossem uma estrutura ausente permanente dentro do teatro criativo. Acontecem como transmutações de funções, de atribuições do ator, do autor e do diretor. Eles assumem posições que até o século XIX eram inamovíveis.

Alcaraván — É uma falsa contradição, então, a que se costuma estabelecer entre teatro de autor e teatro de criação coletiva?

Santiago García — Em primeiro lugar, que o latino-ameri-ponsabilidade, mesmo com o texto literário. Vejamos o nosso caso do Brasil com a Argentina. Como latino-americanos temos o texto literário, mas há uma tendência nesse sentido. Nós enviamos a concursos os cinco textos de criação coletiva e ganhamos dois prêmios contra oitenta textos escritos individualmente.

Alcaraván — Quais seriam para você os sinais de identidade de um novo teatro latino-americano?

Santiago García — Em primeiro lugar, que o latitno-americano, o geral, como primeira instância, desaparecesse. É uma espécie de fantasma, porque na América Latina há de tudo: países estranhíssimos como Paraguai, Argentina, Guatemala, Honduras, Panamá... Todos têm características muito particulares e não os podemos colocar num mesmo saco só porque falamos o mesmo idioma. Muitas vezes existem identidades muito maiores entre países que falam línguas diferentes, como no caso do Brasil com a Argentina. Como latino-americanos temos que aprofundar na nossa particularidade, na nossa tipicidade, onde podemos encontrar as raízes da nossa identidade, que, par-

ticularizando-se, podem tornar-se cada vez mais universais. Por enquanto, no caso de países como a Costa Rica, Nicarágua e Honduras, essas raízes podem tornar-se centro-americanas e depois latino-americanas para mais tarde serem universais.

Enxergar o latino-americano como uma unidade, como uma arte de exportação, é um rumo ao qual nos querem levar as influências colonialistas. Tenta-se ver este leque de possibilidades que constituímos e reduzi-lo a um conjunto de códigos muito elementares através dos quais nos possam ler os europeus. Temos que rejeitar isto, decididamente, e cada país deve encontrar sua expressão artística, sociológica ou política. Cada país deve encontrar seus próprios, autênticos e sinceros meios de expressão.

Alcaraván — Quando falamos de condição marginal da cultura latino-americana não podemos deixar de falar da situação de opressão em que se desenvolve esta mesma cultura.

Santiago García — Digo marginalmente no sentido de que estamos à margem de muitas coisas: desenvolvimento econômico real, político e também artístico; pois estamos à margem do que é fundamental em arte, que é a invenção. No momento em que se produz se está fazendo arte, quando se inventa ou se cria. Mas quando se reproduz, se repete, se copia, é o túmulo da arte. Por estar à margem estamos condenados a reproduzir o que já foi inventado pelas grandes metrópoles colonialistas. Não temos a instância da invenção, e o espaço fundamental da invenção é a pesquisa. Onde exista um centro de pesquisas se produz a invenção. Assim, estando condenados a não inventar coisas no campo da química ou da eletrônica, também estamos condenados a não ter os espaços da pesquisa. Por isso dizemos que somos marginais. Mas ainda dentro da marginalidade, se apresenta a luta de que na arte, embora não tenhamos os meios econômicos para a pesquisa, devemos inventá-los e fabricar nós mesmos laboratórios e oficinas permanentes de pesquisa. É o que estamos fazendo na Colômbia. Pesquisa para produzir a obra especificamente latino-americana: especificamente hondurenha, colombiana... Mas isso só pode ser produzido num espaço feito por nós mesmos contra toda a maré, contra toda a adversidade, contra todas as dificuldades que existem nestes meios que estão condenados a não poderem pesquisar. Afortunadamente na arte, apesar das grandes dificuldades, é possível fazer pesquisa (embora também em outros terrenos esta luta

aconteça e sejam inventadas coisas). Nós estamos fazendo, em muitos lugares da América Latina, laboratórios e oficinas que tentam inventar coisas.

Alcaraván — Você falou antes da Corporação Colombiana de Teatro. Seria bom que você falasse mais dessa experiência organizacional.

Santiago García — Nossa organização gremial nasceu em 1968 por razões muito concretas, pela necessidade de encontrar um meio para evitar possíveis agressões de parte da censura, que criava grandes dificuldades. Dezoito ou vinte grupos tivemos a necessidade de nos associar para juntos enfrentarmos as marés. A segunda possibilidade que tínhamos quando nos unimos era a de elevar a qualidade artística do nosso trabalho. Vimos que, tratando-se de um teatro em que é preciso fazer pesquisa, inventar, criar laboratórios, sozinhos nunca faríamos nada. Tínhamos que estar unidos e retroalimentar-nos. A terceira razão consistia em que necessitávamos atingir públicos populares, aumentá-los, criar uma infra-estrutura de comunicação com eles, que estava requerendo uma organização. Desta forma nasceu a Corporação e se veio ampliando sua atividade. Neste momento temos uns oitenta grupos em sete regionais em todo o país. Cada regional tem de dez a quinze grupos. Foi uma luta manter esta Corporação viva e crescente durante tanto tempo.

Não foram somente dificuldades de tipo econômico as que tivemos que driblar, mas também as de tipo político e social. É muito difícil manter reunidos quinhentos ou oitocentos atores de oitenta grupos porque existem correntes ideológicas que de repente começam a combater o princípio da organização. Foi mais dura a luta contra estas posições retardatárias no seio da organização do que as que travamos contra o Estado. De qualquer forma, o Estado, quando nos encontrou juntos num bloco muito compacto e muito unido, teve que fazer contratos conosco, contratos que nos deram a possibilidade econômica de que nos desenvolvêssemos para fazer os festivais e as oficinas.

Alcaraván — Você poderia falar mais detalhadamente sobre esse ponto das relações da Corporação com o Estado?

Santiago García — Nós, na nossa Corporação, mantemos uma posição independente até onde for possível. A própria con-

formação da organização é de grupos independentes, independentes de organizações oficiais, embora existam alguns grupos dependentes de universidades; mas eles são poucos. A grande maioria dos grupos, que querem manter sua independência relativa, necessariamente nos fazem estabelecer relações com outros grupos, com outras organizações e com o Estado. A primeira instância de relações que nós temos e que nos parece mais séria é com a classe operária, com as organizações da classe operária. Temos convênios escritos e programáticos com a Confederação Sindical de Trabalhadores (CSTC). Temos também convênios com as outras três centrais e tínhamos já elaborado um projeto de convênio quando na Colômbia se deu a possibilidade de que as quatro centrais formassem uma só; já tínhamos o projeto mas esta possibilidade se foi desbaratando, espero que transitoriamente. Essa é uma primeira instância pois tem a ver fundamentalmente com o público, com o nosso público, que requer um convênio, um programa. Estamos fazendo teatro fundamentalmente para a classe trabalhadora na Colômbia. Isso não quer dizer que não façamos também teatro para os universitários, para os setores médios e também para a burguesia que, de vez em quando, gosta de assitir aos nossos espetáculos. Convênio, como organização, os temos com algumas organizações de tipo científico, com algumas universidades que nos prestam serviços científicos, como o CEIS (Centro de Estudos e Investigações Sociais) que nos prestam serviços durante o ano e nós lhes pagamos com espetáculos. Os outros convênios que nós temos são com os diferentes aparelhos estatais. Temos um convênio com a COLCULTURA (o Instituto Colombiano de Cultura) para que nos dê dinheiro e nós, como organização, possamos realizar os festivais, as oficinas, os seminários; isto é, toda a parte operativa que deveria fazer o Estado, mas que ele não pode e nós sim, porque temos a organização que pode realizar estas coisas.

Nós não vamos "mendigar" o dinheiro do Estado, mas exigi-lo, porque o dinheiro do Estado é o dos contribuintes, dos trabalhadores, e por isso o exigimos. Naturalmente, eles nunca dão o que pedimos, mas nosso papel é exigir. Acreditamos que esse dinheiro deva ser destinado a finalidades importantes para a sociedade, e uma dessas finalidades é a arte.

Nos convênios com o Estado não houve da nossa parte nenhuma concessão de tipo ideológico. Com estes contratos, que já têm dez anos, fizemos seis festivais bienais de todos os gru-

pos do país, incluindo os que não pertencem à Corporação. Além disso estão as oficinas e seminários, que são atividades permanentes. É muito importante manter a independência, mas essa independência não pode ser mantida sem convênios, dinheiro ou programas de trabalho com os setores populares.

Alcaraván — Como você vê o trabalho teatral na América Central de hoje?

Santiago García — Conheço muito pouco da América Central, embora tenha passado umas duas vezes pela região. Na Guatemala houve figuras tão interessantes como Manuel José Arce. Em El Salvador havia um movimento interessante do Bacharelado em Arte, já faz uns cinco anos. Na Nicarágua estão fazendo um teatro novo sob os auspícios do Ministério da Cultura, dando muita participação aos setores juvenis, pois o teatro tem grande receptividade nestes setores. Na Costa Rica existe uma tradição teatral muito interessante com tendência para um certo cosmopolitismo, com a montagem de muitas obras de autores estrangeiros. Isto não é nenhum pecado; mas não se sente a participação do autor costarriquenho, o que para nós, neste projeto importante que temos, constitui um problema. E muitos homens de teatro costarriquenhos estão de acordo conosco em que não trabalharam como era necessário pelo aparecimento do autor costarriquenho; mas já têm um bom público e fizeram boas salas, em San José a gente sempre encontra permanentemente cinco ou mais espetáculos ao mesmo tempo. No Panamá são feitas muitas tentativas, especialmente a nível universitário. Honduras é um caso que eu não conheço muito bem, mas tenho grandes amigos aqui, que conheço de há muitos anos atrás, como Saul Toro, Tito Estrada e outros companheiros hondurenhos que neste momento estão estudando em Bogotá. Todos eles estão cumprindo uma tarefa muito importante. No pouco tempo em que tenho estado em Tegucigalpa percebi que aqui existe uma boa base para se fazer um teatro de importância, pois há um público popular.

Alcaraván — De que forma poderíamos fazer um intercâmbio constante entre homens de teatro hondurenhos e colombianos?

Santiago García — Uma das principais missões que eu posso ter, dentro das missões que temos todos os homens de tea-

tro, é a de estabelecer relações de nossa organização, a Corporação Colombiana de Teatro, com o movimento teatral em formação aqui em Honduras. Isso é o mais importante: estabelecer um programa de relações. Como no caso do teatro não se trata de uma ciência que se possa fazer progredir através de seminários e conferências, mas de uma arte que deve ter uma prática, as apresentações de grupos de teatro são muito importantes. Creio que um dia poderia vir nosso grupo, La Candelaria, por aqui, da mesma forma que poderiam ir homens de teatro hondurenhos para a Colômbia para realizar um intercâmbio real. Poderíamos projetar para o futuro um festival de teatro centro-americano em algum lugar eqüidistante, que bem poderia ser a ilha de San Andrés, com a participação de teatrólogos e grupos de teatro dos países centro-americanos e da Colômbia.

Alcaraván — No caso de Honduras, verificamos que não existe aqui uma tradição teatral, mas que muitas pessoas estão com vontade de iniciar uma série de coisas.

Santiago García — Eu acho que é preciso resgatar aquilo que a tradição nos pode dar de mais valioso. Precisamente na América Latina a tradição mais valiosa é a da vontade, o que temos herdado e que está acima do que nos têm saqueado: o ouro, a prata, as esmeraldas. Nos ficou a tremenda vontade do indígena, de resistir e continuar resistindo, para fazer algum dia disto um paraíso.

MINHA EXPERIÊNCIA EM "GREVE"*

Sabe-se que a existência de La Candelaria está intimamente ligada à experiência da criação coletiva e, conseqüentemente, a máxima preocupação do grupo tem sido a de, através de improvisações, propostas dos próprios atores, procurar uma maior profundidade e clareza nas situações, nas contradições dos conflitos e na localização dos personagens nas situações. Dessa forma trabalhamos, por exemplo, espetáculos como *Guadalupe anos sem conta* e *Os dez dias que abalaram o mundo,* vistos aqui.

Mas já na última obra de criação coletiva que montamos, *Golpe de sorte*, começamos a embarcar num processo de trabalho que ia deslocando o interesse da situação para os personagens, insistindo em obter sua maior riqueza e complexidade. Por quê? Porque o nosso público popular não somente exige que se esclareça sua história, os acontecimentos, sendo que procura também personagens que estejam estreitamente ligados à sua identidade, às suas esperanças, aos seus sonhos. E isso tem sido um tanto negligenciado.

---

* Santiago García, prestigioso homem de teatro latino-americano, pioneiro do Novo Teatro Colombiano e diretor do grupo La Candelaria trabalhou durante três meses com o grupo coletivo Cubana de Acero na montagem de *Greve,* obra de Albio Paz que mereceu o Prêmio da Casa das Américas de 1981. O texto que apresentamos aqui é uma síntese da gravação realizada com García durante diversos encontros mantidos por ele com o mencionado grupo teatral cubano e com a redação de *Tablas,* por ocasião de sua participação no Encontro de Intelectuais pela Soberania dos Povos da Nossa América, convocado pela Casa das Américas em setembro de 1981.

Imediatamente depois das primeiras apresentações em público de *Golpe de sorte*, recebi um convite para dirigir uma peça aqui. Animaram-me, entre outras razões, a possibilidade que *Greve* me brindava como obra para continuar trabalhando nesta linha, isto é, dedicar uma maior intensidade à construção dos personagens que às situações. Partir de um roteiro já elaborado, de uma estrutura bastante sólida, como a obtida por Albio Paz em seu texto (o que confirmamos nas improvisações, pois foi preciso fazer pouquíssimas modificações) significava poder concentrar a maior parte do tempo — formulado assim como hipótese de trabalho — à elaboração dos personagens, porque neles, na sua atuação, era onde iria firmar-se o "chão" fundamental do espetáculo que íamos construir.

Lamentavelmente, o tempo de que dispúnhamos para trabalhar com a Cubana de Acero — três meses — era muito pouco para fazer explorações mais profundas. Os primeiros trinta dias foram utilizados fazendo improvisações para buscar as situações, o tecido argumental, para ver como iriam desenvolvendo-se as peripécias da obra. Depois integramos o elenco, com os atores e a colaboração do grupo de amadores Raúl Gómez García, e começamos a trabalhar os personagens, descuidando a consciência de tudo o que fosse concernente às situações, que seriam objeto de tarefa posterior.

Veio então o mais difícil: para os atores, que não tinham encarado nunca este tipo de trabalho, e mesmo para mim, que não tenho nenhuma habilidade para manejar o assunto assim: deixando bem imprecisas as situações, começar diretamente com os personagens e depois — uma vez que eles estão mais ou menos construídos — provocar sua inter-relação, criar os conflitos, a complexidade do momento em que se desenvolve a ação.

Não foi fácil, muitos dos atores até protestaram, pois queriam continuar no processo das situações e, uma vez esclarecidas estas, enfrentar a construção dos personagens, como indica de forma muito explícita o método de Stanislávsky: esse é o caminho lógico. Mas desta outra maneira eu acho que é possível construir personagens a partir de dados físicos, de elementos de figura material e, pouco a pouco, ir entrando no âmbito das relações, dos problemas psicológicos, das vivências e dos sentimentos das personagens. E assim fizemos. Paulatinamente foram surgindo Ramiro, Juan, Fidencia, Mr. Quily, Sarduy..., claramente desenhados por proposta dos próprios atores. De-

pois deste longo e rico processo de construção, conseguimos assumir a tarefa da linguagem final, para o que contamos somente com quinze ou vinte dias.

Apesar da pressa e da escassez de tempo, os resultados foram satisfatórios. Alegrou-me ter conseguido algo absolutamente experimental, sobre o qual eu não tinha nenhuma certeza e muito menos as pessoas que estavam enfiadas nesta roda-vida.

1. Os personagens e o público

De acordo com as declarações do público, dos artistas que assistiram à peça — o estrato do qual surgiu *Greve* — o que certamente provocou uma grande comunicação entre o palco e o auditório foram estes personagens, nos quais se reconhecem eles próprios e seus antigos exploradores. Esta possibilidade de reconhecimento me parece muito importante, é o que Aristóteles chamou de anagnórise: esse instante fundamental da tragédia em que um personagem reconhece o outro; Electra a Orestes, Édipo a Jocasta. Mas eu penso que esse instante não tem que se produzir necessariamente no palco; existe outro nível muito importante: aquele em que o público reconhece no palco um personagem da sua idiossincrasia, com suas mesmas raízes, sua identidade, e diria mais: da sua identidade nacional. Isto foi conseguido em *Greve:* foi testemunha o público ao qual estava dirigida. E para mim foi decisivo haver atingido esse resultado aqui e contar com colaboradores tão extraordinários, dedicados e talentosos como os do elenco da Cubana de Acero.

É justo chamar a atenção para o fato de que estes atores tinham ao alcance da mão, a um quarteirão de distância, o material de trabalho, isto é, os operários da fábrica: como se movimentam, como falam, como é a sua gestualidade, suas figuras. Isto, mais do que facilitar, enriquece a possibilidade de uma construção física dos personagens, mas da mesma forma requer do ator uma grande capacidade de observação, de percepção. É difícil enxergar as coisas que estão ao alcance da mão; é mais fácil quando estão à distância, quando a memória é que se encarrega de reproduzi-las. No entanto, tendo todo esse material tão próximo e contando com essa disponibilidade tão extraordinária dos atores da Cubana, conseguiu-se trabalhar muito num tempo tão curto. Isso foi uma satisfação e um aprendizado importante para mim. De tal forma que, de volta a Bogotá, na continuação do meu trabalho com La Candelaria

(montávamos um espetáculo chamado *Diálogo del rebusque*), continuei com a aplicação deste mesmo método, já com maior segurança e baseando-me nas experiências aqui realizadas.

Diálogo... é uma obra escrita por mim, baseada no romance picaresco do século XVIII, *La vida del buscón*, em *O inferno emendado, Os sonhos* e vários poemas e prosas de Quevedo. O texto foi bombardeado de diversos ângulos e sua estrutura ficou bastante amarrada. Então, a partir da experiência de *Greve*, dedicamo-nos a elaborar intensamente os personagens, que são muitos: cada ator — somos treze — representa cinco ou seis. Fizemos até sessões de personagem por personagem para que cada um mostrasse o que tinha inventado para transformar-se em outro. Neste processo levamos três meses: a elaboração do comportamento, de todos os indícios que revelam as características de cada personagem. Antes tínhamos decorado o texto, como quando se monta uma obra para a tevê: em uma semana todos tiveram que saber perfeitamente o texto e dominar alguns gestos ou movimentos mais ou menos esquemáticos. O resto dos ensaios foi dedicado somente à improvisação e a todo o tipo de buscas para que cada um propusesse, inventasse e fizesse seu figurino, suas máscaras, suas barrigas, seus rabos... Com todos estes elementos, como as peças de um quebra-cabeça, armamos a montagem, o que levou somente um mês. Depois das primeiras apresentações, comprovamos que o público popular reconhece aí os seus personagens, se apropria deles. É indiscutível a importância de que um povo tenha como bagagem cultural seus próprios personagens; que eles depois adquiram dimensão universal ou não, é um problema da história. Quem pode desconhecer o que significou para o povo espanhol ter seu Quixote, seu Sancho Pança, seu Don Juan? Personagens que lhe pertencem, entregues pelos artistas e depois assimilados, apropriados e reelaborados pelo público. Com toda a pretensão do caso, reconheço como fundamental o aparecimento em *Greve* de um personagem como Ramiro, em que os operários da Cubana começam a encontrar seu personagem, não um herói mas um personagem saído das suas próprias entranhas, tal como Juan; pois embora um deles seja uma reelaboração histórica e o outro totalmente inventado, ambos pertencem por completo a uma história, a uma tradição e à vida de um povo.

2. Uma montagem mais complexa e rica

A adoção deste tipo de trabalho, segundo estas primeiras ex-

periências, requer um tempo maior para a montagem. É óbvio, trabalhando às avessas. A montagem torna-se mais complexa, adquire uma riqueza maior. E mesmo em casos como o de *Greve*, com tão pouco tempo para isso, os resultados foram favoráveis. Sei que o grupo continuou trabalhando no que já tinha sido feito, que a obra evoluiu muito e que se encontra num nível bastante interessante. Eu não assisti a ela novamente, mas é a opinião da crítica especializada que eu li e dos homens de teatro latino-americanos que a ela aqui assistiram durante o Encontro patrocinado pela Casa das Américas em junho passado.

E isso me alegra. Lembro agora que quando soube que iria trabalhar com o texto de um autor cubano contemporâneo e uma coletividade teatral relativamente jovem, pensei que deveria ser muito cuidadoso, desconfiado mesmo. Porque por um lado não conheço bem a história deste país e por outro não posso ter a sensibilidade suficiente para captar um mundo tão particular como é o cubano. Sem temor algum decidi apoiar-me ao máximo no grupo e no autor, e simplesmente deixar que a maior parte das propostas viesse deles, tanto as da montagem de imagem como a visão das situações. Meu papel fundamental foi o de coordenar, delinear uma hipótese de trabalho e permitir que sobre ela o grupo fosse fazendo suas propostas até encontrar as mais oportunas, as mais acessíveis a uma montagem dinâmica e fresca, alegre. Obviamente, não estava eludindo responsabilidades, mas delegando-as àqueles que estavam mais ligados nos personagens, no espírito da obra que é simplesmente o da fábrica, onde praticamente vive este coletivo. Isto conferiu muito maior originalidade à encenação, a enriqueceu e, além disso, não era nada de estranho para mim, pois é dessa forma que habitualmente trabalhamos na Colômbia a maior parte dos diretores: estimulando e aproveitando ao máximo a capacidade dos atores, e nossa tarefa se localiza — não se reduz — no terreno da estrutura, como guia, como incentivador na procura de motivações. Uma espécie de coordenador para que o grupo funcione.

3. "Greve": sua transcendência imediata

Parece que esta obra de Albio Paz deverá ter uma transcendência imediata. Sem sombra de dúvida *Greve* pode ser muito oportuna, muito eficaz em qualquer país latino-americano. Conheço

diversos diretores que pretendem montá-la. É quase certo que Blas Braidot a dirija no México com a Escola Nacional de Arte Dramática do Instituto Nacional de Belas Artes. Também se está dizendo que Fernando Peixoto, diretor de teatro de São Paulo, a deverá montar no Brasil; no Peru, igualmente, existe interesse da mesma forma que os chicanos nos Estados Unidos. Na Colômbia é certo que haverá a oportunidade de materializar este projeto, não de imediato, pelo fato de exigir tantos atores (lá os nossos grupos têm, no máximo, doze ou quatorze, e este necessita de dezoito ou vinte no mínimo), talvez em meados de 1982 possamos fazê-la no La Candelaria com a colaboração de um outro grupo.

Isto é motivo de satisfação pessoal, engrandecida pelo privilégio de haver vivido três meses em Cuba, conhecendo sua gente, seus costumes, a vida neste país, travando contato direto com a realidade que é esta magnífica revolução, que a gente não chega a captar quando se está de passagem, por uma razão ou outra. Nesses três meses consegui apreciar melhor o que é o povo cubano, a sua revolução. Para mim foi uma experiência de longo alcance, de transformação da minha ideologia, de muitos dos meus conceitos em relação à realidade e me enriqueceu enormemente como ser humano.